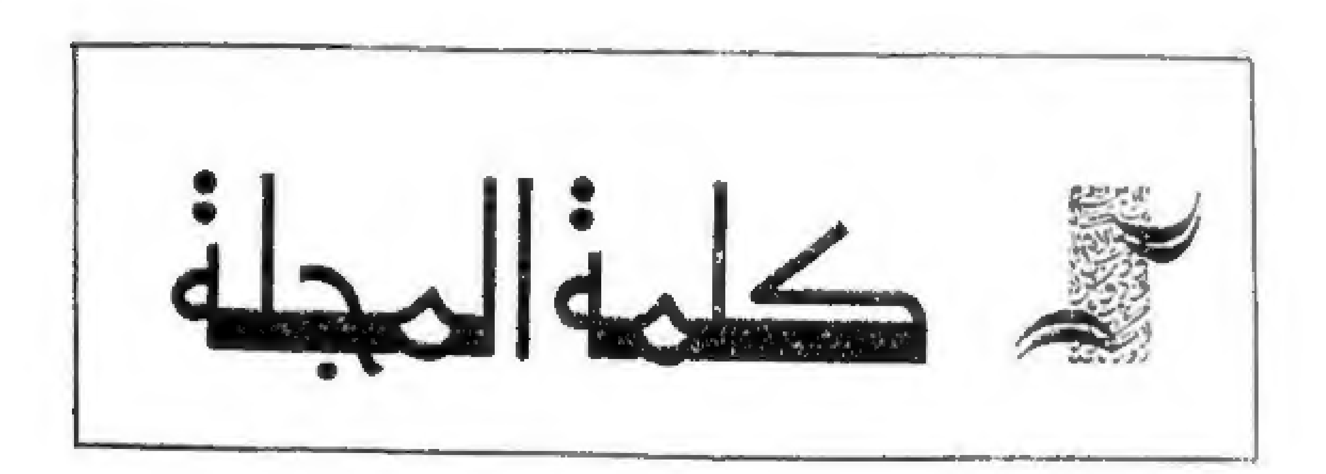


إلى القارئ

يتضمن هذا العدد الذي نضعه بين يديك بحوثاً ودراسات لكبار المفكرين الأجانب شرقيين وغربيين أمثال هيغل الألماني وجون ريد الانكليزي وأرفيند جوكيل الهندي وفاسيلي شوكشين السوفيتي ولوركا الاسباني . وقد أعقب تنويع جنسيات الكتاب تنويعاً في الموضوعات كالقصة والشعر والدراسات الأدبية والمسرح والأساطير .

هذا ولا تزال المجلة عند الوعد الذي قطعته على نفسها من فتح الأبواب على مصاريعها للثقافات العالمية ورصد حركات التجدد فيها ونقل النتاج المختار الذي من شأنه اغناء الفكر العربي مادة ونهجاً وأسلوباً .

— المجلة —

كيف تكتب رواية

بقلم : جون برين
ترجمة : د. محمد شاهين

يعرف جون برين أكثر مايعرف بروايته بيت في الحي الراقي التي ظهرت عام ١٩٥٧ والتي نالت جائزة العام لأكثر الكتب رواجاً كما وأنها أخرجت بعد ذلك شريطاً توالى عرضه في الأعوام التي تلت ظهور الرواية .

وينتمي برين إلى ذلك الجيل من الكتاب الذين ذاع صيتهم في الخمسينات ومن بين هؤلاء كنجزلي ايمس وجون وين ووليم كوبر . وتتميز رواياتهم بالسخط على المجتمع حتى أن شخصيات تلك الروايات أصبحت تعرف بالجيل الغاضب ، وغالباً مانرى الشخصية من أولئك تخط طريقها في التحرك من الطبقة الدنيا إلى الطبقة العليا لا رغبة في البحث عن قيم جديدة في الحياة بل بدافع من أن تجد لنفسها مكاناً مغايراً للمكان الذي نشأت فيه وسعياً وراء حياة أنعم وأكثر ترفاً . وفي هذه الأثناء ينشأ صراع يتكشف من خلاله ضعف الشخصية سواء عند رغبتها في الاقبال على الحياة الجديدة أو اضطرارها للاحجام عنها . وهذا مايحدث لشخصية جولاسبتن في بيت في الحي الراقي .وليست الصورة المسيطرة على تلك الروايات

بذلك العمق الذي يمكن أن يصنع منها قضايا اجتماعية هامة بل أنها تظل ظواهر اجتماعية متفرقة تربطها بالشخصية حاجتها إليها أو الفتور تجاهها .

وقبل أعوام قليلة طلع علينا برين بكتابه كيف تكتب رواية ؟ الذي يصف فيه ملاحظاته حول فن الكتابة . ويتميز أسلوب الكاتب بالبساطة والعفوية . فهو مثلاً لايعالج القضايا الأدبية الكبيرة بالأكاديمية العلمية المألوفة بل يعرضها بشكل مبسط ، حتى أن أمر التقنية المعقدة يبدو بسيطاً عندما يربطه بتجربته الخاصة في الكتابة . وأكثر مايشد القارئ إلى الكتاب هو ألوانه الأدبية التي يسهل ا ستخدامها عادة في مجال الحديث عن التقنية الأدبية .

والجزء المترجم هنا ماهو إلا عينة من الكتاب توضح أسلوب الكاتب الشيق وتعرفنا على هموم الكاتب في بريطانيا التي هي بالنسبة لكاتبنا هموم خيالية أو جديدة ربما تصبح أساسية فيما بعد !



التمهيد

أقدم إليك مرشداً يجول بك في مشغلي ويطلعك على مافيه . وسوف يخبرك أنه مشغل بسيط يشبه كوخاً في مكان غير ملائم قد عفاه الزمن . فتداعت جنباته وتآكلت أخشابه . وعلى الرغم من بساطة المشغل وتداعيه ، فإن عليّ أن أعمل فيه ، وأن أنجز ما أعماله من غير ابطاء أو تأخير .

وأقول لك بدءاً أن ماسأقدمه إليك لا يعدو ان يكون ارشادات لم تبلغ حد النضج أو حد القواعد المقننة . وهي ارشادات لم أكن قد وعيتها قبل وضع روايتي ـ الأولى ، وإنما تعرّفت بها إبان وضعها .

وأجدني من ذلك شبيهاً بقبطان سفينة جديد قاده قبطانها المتقاعد ليريه السفينة قبل أن يبرحها . وأعطاه ظرفاً مختوماً ، وطلب إليه أن يستبقي الظرف مغلقاً ، والا يفض ختامه إلا عندما توشك أن تحل طامة بالسفينة . فلم يطق القبطان الجديد صبراً غير بضعة أيام ، ودفعه حب الاستطلاع إلى فض الظرف ، فوجد ورقة قد كتب عليها : ميسرة السفينة في اليسار ، وميمنتها في اليمين !

فأنا أميل إلى فض الظرف المختوم ، لأن في فضه انقاذاً لي من مصيبة المخبآت وعدم تعرف المجهول .

ولكنني لا أضمن لمن يطلع على هذه الارشادات القدرة على كتابة رواية تفوز بالسبق يوم تباع ، أو كتابة رواية فريدة ، وإنما أضمن له كتابة رواية تقبل للنشر . ولو أنه لايشترط بالرواية التي تروج أن تكون فريدة ولكن الرواية الفريدة تروج .

ولا توجد - لسوء الحظ - طريقة يتبين بها المرء قدرته على كتابة رواية صالحة للنشر قبل أن يقوم هو نفسه بالكتابة . فإما أن تكون قد ولدت ذا موهبة في الكتابة أولا تكون . وقد تكون ذا أسلوب مشرق في كتابة النثر ، وقد تكون لديك معرفة عميقة بالطبيعة البشرية ، وقد تكون ذا معرفة بعالم الطبيعة ، بل قد تكون مقتدراً على حبك العقد ، ولكن كل تلك القدرات لاتجدي نفعاً إذا لم تكن لديك موهبة بناء عمل قصصي طويل .

فالذكاء والثقافة والعمل الشاق لاتصلح انعدام الموهبة . ومن غير الانصاف - ولا انصاف في الحياة ذاتها - أن يقتدر تابع هزيل من غلمان الحرب على أن يستل من الصخر السيف ، ولا يقتدر على استلاله فارس مغوار خاض ألف موقعة . فكم من كاتب قد احترف الكتابة وكان على قدر عظيم من الثقافة لدرجة أنني أبدو أمامه أمياً ، وكان على قدر وفير من الذكاء فأبتدي أمامه فهماً ، قد خرج علينا برواية لايتابعها المرء مشغوفاً على مافيها من قيمة اجتماعية أو فلسفية أو سيرة ذاتية . وكم اسر عندما أطلع على ماكتبه كاتب ذكي على أنه رواية وما هو برواية ، وعندما أطلع على عرض رواية من كاتب غير روائي .

وهكذا ، فإنك لاتدري إن كان بمكنتك أن تكتب رواية تصلح للنشر إلا أن تكتب رواية فتلمس في نفسك تلك المكنة ، وحدسك آنذاك ليس مخطئاً . وعليك ألا تقع في ذاك الخطأ الشائع الذي يقول إن الروايات لايقتدر على كتابتها إلا ذوو الثقافة العالية والذكاء الخارق الذين صيروا كتابة الرواية حرفة لهم ، فما من شيء يشل المرء قدر شعوره بأنه يحاول أن يبلغ مالا تقتدر طبيعته عليه .

ومن المهم أن تصر على الكتابة قبل أن تكتب روايتك الأولى : وأن تحتمل عبء الكتابة ابان كتابتها . فلا يكفي أن تتعرف مهنتك ، بل عليك أن تحسن التفكير فيها . وأن تحسن استخدام موهبتك قبل أن يضيع جهدك سدى .

فكأن بطل رواية (ملكة البلاد النائية) ينطبق على حالي هنا إذ يقول : « العبقرية هي كل شيء . . أنا لاأصدق ذلك . بطل الوزن الثقيل ماصار بطلاً لو كان فقد ذراعه . الكاتب ماصار كاتباً لو كان سار في حداثة عمره في اتجاه خاطئ » . ما من سعادة في الدنيا أكبر من النجاح في مهنة ، ولو كان مردودها المادي ضئيلاً . وما من مرارة أقسى مذاقاً من الشعور بالخيبة في مهنة ؛ ولو كان مردودها المادي وفيراً . ولكن الحياة تقدم « قليلاً » من جوائز الترضية : فان تفشل ككاتب لايعني حتماً أنك ستكون ناجحاً في أي شيء آخر .

والرواية أكثر الأشكال الأدبية تنوعاً . وأقل طول لها في بلادنا ـ هو ٤٠,٠٠٠ كلمة ، وطولها المقبول عامة لايزيد على ١٥٠,٠٠٠ كلمة . ولاتوجد قواعدثابتة تحكم صنعتها أو مضمونها أو أهدافها ، فهي تتسع لضروب التجاريب ولشتى الأفكار والمبادئ . وأكثر ماينطبق هذا على الرواية الجديدة التي لايطمع ناشرها بأكثر من تغطية تكاليفها ، على الرغم من أنه قد يظفر بأرباح وفيرة من كتب لاتنبئ بالربح ، فذوق الجمهور تصعب معرفته سلفاً .

وقد ينشر أحد الهواة روايته الأولى من غير مراجعة على مافيها من عوار اعتقاداً أن التنقيح يصلح مافيها من العوار ، ولكنه يفسد مافيها من الفضائل . وقد

ينشرها بعد مراجعة دقيقة ، فكأنه قد أعاد كتابتها . وتجد مثل هذه المراجعة في الولايات المتحدة أكثر مما تجدها عندنا في بريطانيا .

وأعتقد أنه يمكن تجنب هذين الاتجاهين المتطرفين بعدّ كل رواية أولى نتاجاً فيه خصائص نتاج المحترفين يصلح للنشر كما هو . (بعد تصحيح الأخطاء العديدة البسيطة التي تزحف في كل مخطوط) .

والواقع أن المسألة ليست مسألة نشر فقط ـ وإن كان من الواجب أن أؤكد أن الرواية الجيدة سوف تجد السبيل إلى قبول نشرها ـ فثمة أيضاً مستقبل الرواية بعد نشرها . فأنت لاتبتغي رواية تحمل اسمك وتجد أنه كان يمكن أن تكون خيراً مما هي عليه ، ولاتبتغي ـ إذا ماأجرى عليها الناشر كثيراً من التعديل ـ أن تشعر أن روايتك ليست من صنع يديك .

ومن الطبيعي أن تحلم بنجاح روايتك الأولى كنجاح روايتي (بيت في الحي الراقي (. يجب ألا تضع أية حسابات تجارية ، والاتحاول معرفة مايريده الجمهور ، فهذا مضيعة للوقت . وأقصى مايمكن أن يقال أن الجمهور يحب أية قصة جيدة . أما موضوع القصة وزمنها فلا يأبه لهما . ويمكن أن أضيف أن الذهن يجب أن ينصرف كلية عن امكان تحويل الرواية شريطاً سينمائياً ، فإن صلحت الرواية شريطاً بيعت حقوقه ، ومتى بيعت تلك الحقوق تكون الشركة المشترية قد اشترت الجمهور . اكتب لتدخل السرور في نفسك ، واكتب بصدق عن العالم كما تراه .

ومن الممتع حقاً أن تكتب رواية ناجحة . حذار أن يضلك أحد : فالنجاح

ليس محارة فارغة ، وإنما هو درب فيه حلاوة ونضرة. فإذا اطرحنا مايجلبه النجاح من مال ، فإن فيه رضا عن اسمك الذي صار ذا معنى ، ورضا عن الشهرة التي سعت إليك ، ورضا عن الذيوع الذي صادفك . أجل ، قد يكون عمرك الأدبي قصيراً ، ولكن حبات المشمش قصيرة العمر أيضاً . . هي غير مغذية ، وهي تحوي قليلاً من الفيتامين ولكنها لذيذة .دعنا إذن نأكل منها الأكل في عمرها القصير. وعلى الرغم من تقدير الأوساط الأدبية للروايات الناجحة نجدها تحجم عن تقدير بواكير الكتب حق قدرها ، فالنجاح عندها لايصاب من الرمية الأولى ، بل يصاب بعد عمل يبشر به ، وتدرج في الأعمال الناجحة يفضل فيها اللاحق السابق، ثم بعد عمل فذ فريد ينفذ في أغوار النفس الانسانية .

ولا أريد أن تتحكم فيك فكرة التدرج تلك ، فما من أحد يسعى طوعاً إلى فشل روايته الأولى ، وما من أحد قد خال أن يمكنه أن يكتب رواية يتحسس بها قدرته على الكتابة ، وأن يتدرج في اظهار موهبته وفي استغلال تقنيات الكتابة إلا أخطأ حظه في النجاح .

ولا أبتغي إلا أن أحدد لك تقنيات الكتابة ، فلكل كاتب تقنياته ، ولكنني أبتغي أن أقول : إن أكبر نقيصة تقع فيها الرواية الأولى هي اجمال المعالجة وقصورها عن تعريف القارئ بما يود معرفته . وما الغموض مرد ذلك بل مرده قصور الكاتب عن نقل القصة كاملة إلى القارئ فيظل القارئ مستشعراً ذاك القصور .

ولا أريد أن أطيل في أمر نجاح لاأملك أن أعد أحداً به . ولكنني أريد أن أقول ببساطة : النجاح خير من الفشل ، والتفرغ للعمل الروائي خير من بعض

التفرغ . وقد يكون في التفرغ شيء من عدم الاستقرار المادي – وهذا يمكن أن ينطبق على بقية المهن– ولكن حسبك مافي التفرغ من حرية شخصية . ويمكن تجاوز مافي درب الكاتب من سويعات حوالك ، وتجاوز مايجنيه الكاتب من مهنة الكتابة ، فالناس– ولاسيما الصحفيين– يبالغون فيما يجنيه الكاتب لأنهم غير دارين بجور نظام الضرائب . ومع هذا يظل الكاتب يكسب مايوفر له العيش الكريم . صحيح أن أي كاتب يقتدر على كسب زهاء ألفي جنيه في السنة ، وصحيح أن هذا المبلغ ليس كبيراً ، ولكنه على أية حال أكثر مما تناله معظم الطبقة العاملة من أعمالها الكئيبة .

ونجاحك في الرواية الأولى لايعني قطعاً أنك ستصير محترفاً – فربما لاتريد ذلك ، ولايعني عدم نجاحك فيها أنك لن تصير كذلك . ولكن يظل النجاح فيها أمراً مرغوباً .

وذوق الجمهور عشوائي غير خاضع للحساب ، والنجاح قد يصيب الكاتب في أية مرحلة من مراحل حياته ، وقد يخطئه طوال عمره فلا يصيبه قبل أن يصير مرحوماً ، وقد يصيبه من الرواية الأولى ، وهذا أعظم نجاح . ولروايتك الأولى مزية عن رواياتك الأخرى وإن كانت لاتفضلها ، فصوتك فيها جديد لايشبهه أي صوت ، وقصتك فيها جدة لأنك لم تقص على الناس شيئاً قبلها ، ثم أنت لاتقوى على قصها ثانية ، فما تفقد عذريتك مرتين . فليست الرواية الأولى فرصتك الوحيدة بل هي أجمل الفرص .

والآن ضع وراء ذهنك ماقلته عن النجاح ، واقبل بكليتك على روايتك دون

أن تشغلك أحلام الشهرة ، فخير لك ألا تتوقع شيئاً من أن تتوقع شيئاً وتخيب . ولا يشغلنك أمر النشر وإنما انشغل بكتابة مايرضيك ويروقك .

* * *

إن القواعد التي أضعها في هذا الكتاب لكتابة الرواية من النوع الذي يناسبني ، وهي قطعاً غير مناسبة لكل شخص ، وليست خير السبل ولا السبيل الوحيدة ، وإنما هي قواعد عملية من كاتب روائي يكسب قدراً مقبولاً من المال من كتابة الروايات منذ سنة ١٩٥٧ ، وتمر به لحظات يأس من عدم توافر الضمان المادي ، وهو معتزم أن يواصل الشوط إلى أقصى مداه . فأنا أريك طريقاً واحدة لأنها الطريق الوحيدة التي أعرفها وأتأكد من وجهتها . وقد تكون التشعبات منها ممكنة وقد تكون دروب أخرى أفضل لك ، فذلك رهن بغريزتك التي تهديك إلى سواء السبيل .

وسواء ارتضيت طريقتي في كتابة الرواية أم لم ترتض فثمة تحذير واحد لأولاء الذين يعتقدون أن المكابدة في الكتابة معوقة لهم . فإن كنت واحداً منهم فتذكر أن من يكتب بسرعة يتعلم بسرعة ، ومن يتعلم بسرعة يسهل عليه أن يجد الدرب السوي . فلا تفترضن أبداً أنك في غنى عن التعلم . وأنا في هذا القول أخص القلة من الكتاب ولا أخص الكثرة الذين يعتقدون أن الطريق الصعبة هي الطريق الوحيدة . فليتذكر أولئك الذين يظنون أنهم في غنى عن التعلم إن مهمة الروائي كمهمات الآخرين تحتاج إلى احكام ونظام وصنعة ، والاحكام والنظام والصنعة أكثر أهمية في العمل الروائي من الالهام .

وأخيراً ، يجب أن تطرح فكرة كتابة رواية تجريبية لسببين : أولهما أن رواية التجريبية لاتقبـــل للنشر . وثانيهمـــا أنه مامن شيء لاتستطيع أن تتكلم عنه في إطار الرواية الواقعية . فأكبر نكسة تحل بالرواية الانجليزية الآن هي ضيق موضوعاتها وتكرار تلك الموضوعات وخاصة الطبقية .

إن الأصالة في روايتك الأولى لاتتأتى من اكتشاف تقنية روائية جديدة : اكتب عن الناس كما هم لا كما تعتقد الدوائر الأدبية أنه من الليبرالية والانسانية أن تكتب عن الناس كما يجب أن يكونوا . اكتب عن الناس كما هم لا كما يجب أن يكونوا .

*   *   *

الفصل الأول

الكاتب هو من يمارس الكتابة

وصل المرحوم سنكلير لويس ذات يوم إلى هارفرد ليتحدث عن الكتابة . كان ثملاً – والخمر آفة مهنتنا – كعادته . فوقف على المنصة ، وقال للحاضرين : « ليرفع يده من يريد منكم أن يكون كاتباً » . فارتفعت أيديهم جميعاً . قال سنكلير : « لِمَ لم تبقوا في بيوتكم تكتبون ؟ » ونزل .

قد تبدو هذه الطرفة ساذجة ، ولكنها على سذاجتها تخفي حقيقة عميقة هي أن الكاتب هو من يمارس الكتابة . فليس لك أن تنتظر حتى يجتمع لديك ما تتحدث عنه . فأنت تمتلك كل ما تتحدث عنه مادام لك ذكاء معتدل وحواس عاملة . بل ان تلك الحواس تبدو غير أساسية . أنت لاتفكر قبل أن تكتب وإنما تفكر وتكتب . تفكر في ترتيب الكلمات . والكلمات هي واسطة التفكير المتاحة .

فلا تنتظر ورود الالهام كي تشرع في الكتابة ، لا لأنك تنتظر شيئاً غير موجود بل لأن الالهام يرد إليك حين تكتب . مارأيت كتاباً انتظر الالهام وإنما رأيت كتاباً يشرعون في كتابة رواياتهم وصدورهم مفعمة بالعزم ، أو قد أحلوا عملهم – دون اعتبار للدقة الفسيولوجية – في مقدم الدماغ .

وتمر بالكاتب في الواقع سكتة يترقب فيها انبثاق صورة الرواية . أو صورة

أي جزء منها . اما أنا فتنبس لي نهاية الرواية لا في هيئة فكرة مجردة بل في صورة حدث قد وقع لي أو وقع لأحد ممن أعرف أو حدث سمعت أنه وقع لأحد من الناس .

وقد تجد شيئاً من التناقض بين ماقلته في هذه الفقرة وما قلته في سابقتها . فإن كنت من أهل الابداع عسمت استحالة التحدث عن عملية الابداع من غير تناقض .

ولكن الصورة لاتنبثق إلا إذا عقدت العزم على الشروع في الرواية . فعيت له وقتاً . وقد أهبط بك إلى العالم الأرضي فأزعم أن الصورة لاتنبثق إلا إذا وضعت برنامجاً لأوقات الكتابة وأثبت على نفسك أن تلتزم به . أما متى ستكتب وكم ستكتب فمسألتان بقدرتك الذاتية وبظروفك الخاصة . ولكني أعتقد أن ست ساعات في الأسبوع موزعات على ثلاث دفعات كافية لك . ومن الضروري أن تسجل عدد الكلمات التي تكتبها في كل دفعة . فستسجيل أثر نفسي إذ يشعرك بأنك تعمل ، سواء أرضيت بما عملت أم لم ترض . فما يمنع الروايات الأولى من أن تكتب إلا الشعور بضخامة العمل وإلا الاعتقاد أن انجازها غير ممكن . وسيتلاشى هذا الشعور عندما ترى سجل ماكتبت كل مرة .

وعلى الرغم من أنني سأدع لك مقدار ماتكتبه في كل مرة فإنني اقترح عليك ألا يقل عن ٣٥٠ كلمة . اكتب هذا القدر ولو أصابك من المقادير ماأطاش عقلك وفطر فؤادك . فالسعيد السعيد من الكتاب من يكتب دائماً بنفس متفتحة ورغبة

في الكتابة . وثمة مكافأة ينالها الكاتب هي أنه ينسى همومه كلها إذ يكتب . وهو ينسى تلك الهموم إذا كانت الكتابة مقصده لاتناسيها . فليس شفاء نفسك المتعة مقصد الكتابة الأولي .

وينتهي بي ذلك إلى أهم أجزاء الكتاب . فإن انتصحت به ظفرت بما تبتغي . وإن أعرضت عنه فانصرف عن قراءة الكتب . وذلك أن الكاتب هو من يمارس الكتابة . وهو من يعد الكلمات . فعلى الرغم من احترافي الكتابة منذ سنة ١٩٥٧ فإنني مازلت أذكر نفسي أن الكاتب هو من يمارس وهو من يعد الكلمات . بعض من نفسي يدفعني دائماً إلى الحلم . ويجعلني أنتظر شيئاً أهبط عليه فيتقمصني ويستعملني . وإنك لتجد هذا في كل الكتاب المحترفين . فما رأيت أحداً منهم لم تأسره هذه الأسطورة . ولم يعمل ساعات مقررة .

* * *

وتتعدد طرائق عمل الكتاب تعدد الكتاب أنفسهم : فذاك يستعمل الآلة الكاتبة . وآخر القلم . وثالث يملي إلى غيرها من الطرائق التي يعد احصاؤها ضرباً من التزيد . ويعد نصحك بإحداها ضرباً من الأذى . أما أنا فأكتب على كراسات عادية وفي أي مكان . وقد يكون في الكتابة أيسر ثناء بعض الفعل إلا أن الكتابة على الكراسات لا تمنحني نسخة أخرى مما كتبت . وتجعلني محتاجاً إلى طابع على الآلة الكاتبة . وأنصحك باقتناء آلة كاتبة وتعلم الضرب عليها . فسواء أكنت تكتب بالآلة الكاتبة أم بالقلم أحد من الخير ألا تقدم روايتك إلى الناشر إلا مكتوبة على الآلة .

ولن أناقش أمر مكان الكتابة ، فما من كاتب يخير فيه . وعلى الرغم من حاجة الكاتب إلى العزلة والضوء فإن عدم توافرهما لايحول بينه وبين الكتابة . فقد كتبت معظم رواياتي « بيت في الحي الراقي » على سرير في مستشفى وسط اصطخاب العادين والرائحين . ان العزم على العمل يقيم كل مايسعى إليه المرء من عزلة . ثم انك لا تستطيع أن تنتظر حتى تصير الظروف مثالية . ولكن هذا لايعني الا تناضل بغية الحصول على الظروف المثالية .

ولنتذكر أن هذا يعني التضحية باللذة والراحة والصداقة حتى بالحب . والغريب أن معظم الناس يقبلون التعب عن عائلاتهم مشاركة في جمعية أو تعلماً لآلة موسيقية أو تدرباً على تمثيل مسرحية . ثم هم لايرون إلا أن الكتابة تتم بضرب من ضروب السحر . فلا يأخذونها بجد . هم يلتمسون العذر لفتاة ترفض دعوة لأنها تريد أن تبقى لغسل شعرها . ولا يلتمسونه لها إذا أرادت أن تبقى لتكتب . أنت تدفع ثمن كل شيء . وثمن الكتابة من الوقت هو الأكثر .

❋ ❋ ❋

ولن أحدثك طويلاً عن عملية ابداع الرواية . فإنني مشير عليك أن تقرأ ملحق مجلة باريس الأدبي . هو يستحق أن يقرأ . لأنه يقدم انموذجاً للمقابلة كما يجب أنتكون.ولأنه يعزز مهنتك ويوثق بهاصتك. وقد يستحق أن يقرأ ، فربما يشعرك أن الكتابة ليست مهنة كبقية المهن ، وأن ثمنها غال جداً .

وإنني إذ أشرت عليك أن تقرأ ذاك الملحق ماأردتك أن تحور نفسك في منهج الكتابة الاقوم . ولا بتغيت منك أن تصيرك أعداد الملحق كدليل المستهلك

الذي يرشد الشاربن إلى الضائع . فقد تحل محاورة النفس محل الكتابة ذاتها ، وقد ينقضي بك تلمس المنهج الا قوم إلى تحيز المنهج مفصل الذي يردك عن الرواية ولما تكتمل . وسأنصح لك بمنهج واحد : أضراره غير ذات بال . ونفعه أنه يحرك على أن تنهي الرواية بسرعة .

وأنت لا تعرف ماتكون عليه الرواية قبل أن تفرغ منها . فالقصة ليست نواة قصة تحيط بها مادة لينة من القصص وإنما هي مادة واحدة ملتحمة الأجزاء من مبتداها إلى منتهاها . وقد تقول أنك تريد قدراً من التوجيه وفكرة سريعة عما تفعل : فلست في حاجة إلى ذلك . ولا تحاوله فإن في تلك المحاولة قتلاً للرواية . وحسبك انبثاق المنظر أو الصورة التي حدثتك عنها ، صورة جزء ضئيل من الرواية الذي يمكن أن تكون قد تخيلته أو رأيته عياناً أو انتزعته من محادثة أو صدرت به في أثناء التطلع في وجه شخص ما . ويمكنك أن تجعل تلك الصورة أساساً تبني فوقه بوعي كامل أو جزء خلاصة . ويكفي أن تكون تلك الخلاصة خمسمائة كلمة . فإن أنت أصلتها وأحكمت صوغها استحالت عملاً خاصاً . قد يكون عملاً خاصاً رائعاً ولكنه لن يقربك من اتمام الرواية .

ولاتحتاج إلى معرفة أي شيء عن شخوص روايتك ، فإن أسماءهم ستكشف عنهم . ويمكنك أن تجتنب من الآن عناء لاحقاً إذا اخترت ألقاب شخوص روايتك من تقويم البلدان إلا من دليل الهاتف الذي يقترحه بعض الكتاب . تصفح تقويم البلدان ، وأوثر أن يكون « كتاب التايمز في إحصاء وقائع العالم » واصطف منه زهاء ثلاثين لقباً جيدة الجرس ، وموافقة لقوميات شخوصك .

وسيكون ماصطفيت من الأدب أشبه بحوض يمدك بالأنقاب حيثما تحتاج إليها في الرواية .

ثم ابدأ في كتابة مسودة الرواية متذكراً ماقاله همنجواي بأن همه فيها أن يفرغ منها . عليك أن توطن نفسك على كتابة مالا يقل عن ستين ألف كلمة ، وعلى كتابة أكبر قدر من الكلمات في كل جلسة ، وعلى عدم المراجعة أو العودة إلى ماكتبت أو كبح جماح قلمك . وعليك ألا تضيع جلسة عمل ، ففي ضياعها توقف تدفق الكتابة ، وهيهات أن يعود . وإذا نسيت أن تكتب أسم أحد الشخوص أو أن تصف لون عينيه أو أحسست أن نقطة ماتحتاج إلى بسط فسجل ملاحظة في الهامش . أسرع في انجاز الرواية . ففي سرعة الانجاز حفاظ على وحدة السرد القصصي .

وراع ثلاث نقاط تقنية : ألا تقل روايتك عن عشرين فصلاً ، وأن ينتهي كل فصل منها بما يربطه بالفصل الذي يتلوه . وأن تنتهي الرواية بخلبة مثيرة وإذا كنت غير موقن من أمر النهاية يمكنك أن تكتب نهاية لا يتوقعها القارئ أو نهاية ميلو درامية شريطة ألا تتوقف عن الكتابة ابتغاء التفكير فيها . ولك أن تتبطأ إذا أشرفت روايتك على الانتهاء تبطؤ المتفكر . ومن أحال إلا أنك ستعرف نهاية روايتك قبل بلوغك إياها .

وأول منحة معنوية تنالها من المسودة هي الشعور بالرضى إذ أنجزت العمل ، والشعور بالطمأنينة إذ تحققت من مقدرتك على الكتابة غير منتظر الالهام . وتكشف

لك المسودة التام عن صورة روايتك عدة تشر . وما يكشف التام إلا بعد العمل المضني .

وتأتي بعد المسودة مرحلة الملخص لقصة الرواية . وفيها لاتعني نفسك مشقة عد الكلمات التي تكتبها في كل جلسة عمل . وإنما ينصب اهتمامك على الكتابة . أنت في هذه المرحلة تفكر وتكتب ولا تتوقف عن الكتابة رغبة في التفكير في القصة .

وخير السبل أن تكتب ملخص الرواية مرة ومرات حتى تصل إلى قصة قابلة للتصديق . وسوف تجد أن أفكارك تزداد وضوحاً كلما ازدادت ملخصات . وإن أنت كتبت بسرعة – ولعلك أنك ستكتب ملخصاً في الجلسة الواحدة – فستعكس تلك السرعة في روايتك عندما تفرغ منها : ستتبدى فيها وحدة القصة العضوية والاندفاع القسري . فالرواية ليست حزمة من الفصول المتسيبة . وليست اندفاعاً طوعياً تندفع إذا أرادت . وتتوقف إن شاءت . وتتريح بن حلاف الترنح . ولاتظن وأنا أتحدث عن الاندفاع أن الرواية يجب أن تسير في أشواط متشابهة ، فإن سرعة كل شوط ترتبط بتصميم الرواية .

ومع هذا أنا لا أريد أن أشق عليك كثيراً فأسألك أن تلتزم تماماً بكل ماأقول ولاأريدك أن تحاول تحليل طبيعة الابداع في كتابتك . أو أن تفكر تفكيراً جدياً . أو أن تتساءل ماذا كان في قصتك وحدة أو شوط . فحسبك أن تتساءل ماذا كانت قصتك جيدة . ولا تقص قصتك على أحد وإنما تخيل أنك تقصها على الناس .

والك تقص عليهم قصة عن حياة واقعية لأناس قد تبينت حقيقتهم وعرفت خبيئاتهم ومكونات نفوسهم .

وأرى ألا تزيد كلمات الملخص على ألفي كلمة ، وأن تكتفي بكتابته زهاء ست مرات فإنني لأخشى أن يصرفك التزيد في كتابته وكثرة السعي إلى التفصيلات عن الرواية . ولا يعني هذا أن التفصيلات الوقائع لا أهمية لها في الرواية وإنما يعني أن مكانها ليس في الملخص .

وتستطيع أن تكون منصفاً في حجم الرواية . فحجمها يجب ألا يزيد عن مائة ألف كلمة وألا يقل عن ستين ألفاً . وعلى الرغم من أن بعض الروايات الأولى قد نشرت استثناء على عدم انطباق هذا الحجم عليها . ومن أن هذا الحجم لايدل على جودة الرواية . فإن كثيراً من الروايات الأولى قد رفضها الناشر لطولها . تكتب الرواية لتنشر ، ومن الغباء أن تضيع فرص النشر .

ونخطو الآن خطوة أخرى . فنتقدم على وضع القصة بصورة خطوط عريضة مقسمة إلى عشرين فصلاً على الأقل . وتقسيمها إلى فصول يتبع الحدث أو تعاقب الأحداث . وهذا التعاقب لايهتم باليوم الذي وقع فيه الحدث فقط وإنما يهتم بالساعة التي وقع فيها . تذكر الفصول وأيام العمل والعطلات الأسبوعية والاجازات والفصول المدرسية ومتى تتبين المرأة حملها . . . إلى غيرها من الأزمان . وإن غفلت عن هذه الأمور اعترضتك المتاعب ، ووجدت اصلاحها عسيراً ما أوغلت في الرواية . وأوجز في الخطوط العامة ماوجدت سبيلاً ، فما هي إلا هاد يرشدك يرشدك ولايلزمك باتباعه .

وتحديد أزمنة أحداث لقصة يواكب وضعها في خطوط عريضة . فلا بد أن تعرفها أنت وأن يعرفها القارئ . ولا تعرف القارئ بأزمنة أحداث القصة بأن تقتبس إليه عنوانات الصحف اليومية ، أو بأن تدع شخوص قصتك يتحاورون فيما بينهم من أحداث الساعة ، أو بأن تضع حواشي تاريخية ، فالناس في الغالب يقابلون الأحداث العامة بفتور ، ولا تشغلهم عبر حياتهم الخاصة . ولا يبتغون إلا أن يعبروا الحياة في هموم قليلة ومسرات كثيرة . قد يستحقون الرثاء . ولكن ليست وظيفة الكاتب أن يرثيهم .

وما من قواعد قاطعة تحدد مدة أزمنة الأحداث ، ولكن يجب أن يكون حدك سنة واحدة . فإن شيئاً من اللاواقع يتبدى في الرواية التي تجوز هذه المدة . الأشياء تختلف مع مرور الزمن وتتغير . ولايتبقى منها إلا كما يتبقى من مكان عام قد مرت عليه الحقب . فليكن همك أن ترينا شخوص روايتك في فترة معينة يتحركون باستمرار ويصنعون الأحداث راغمين .

ويملك شخوص الرواية حق استرجاع الماضي بل من حسنة جداً ألا يسترجعوه ويشترط في هذا الاسترجاع ألا يصير أساس الرواية ، وأن يكون قصيراً . فمن الخير أن يسير تيار الزمن إلى المستقبل لا إلى الماضي ، وإن خمسمائة كلمة في استرجاع الماضي تقود الرواية إلى حتفها .

ومن الضروري أن أعرج على مسألة لاترتبط بإبداع الرواية وإنما ترتبط بما يقيك ويحافظ عليك . تلك المسألة هي التشهير بالآخرين في الرواية .

وفي هذه المسألة لايمكنك أن توكل شامياً وتدع أمر حمايتك له . فأنت وحدك القادر على حماية نفسك ، لأن أقصى مايفعله المحامي لدفع التهمة عنك — وقد ينجح — أن يقول بأنك لم تستعمل اسم أي شخص أو مكان أو منظمة أو سلعة على سبيل الحقيقة . فتجنب المتاعب بعدم القدح ،في اسم قد أتيت به على وجه الحقيقة : فيمكن أن يقول أحد شخوص روايتك أنه لايحب رائحة ذلك الصنف من الصابون . فهذه مسألة مزاج لاقدح فيها . ويكون في المسألة قدح يفضي إلى المتاعب لو أنه قال إن رائحة ذلك الصابون تلهب جلده .

وتجد تعريفاً شافياً للتشهير في « الكتاب السنوي للكتاب والفنانين »

ولا أحب أن ألخص لك الكتاب كيلا يكفيك تلخيصي عن قراءته ، فضروري أن تقرأه وأن تنتفع به . ولذا فإنني أكتفي بالقول أن التشهير هو إيراد عبارة تسيء إلى سمعة شخص ما : كأن تجعل أحد شخوص روايتك وقد تسمي باسم شخص موجود أو تطابق معه ، يسلك سلوكاً شائناً . وقد يتهمك أحد رجال المال بإساءة سمعته إذا تعاطفت معه بعض التعاطف ، فصورته رجلاً طيب القلب ينتظر أن تواتيه الفرصة ليحطم (بلطجيّه) ويعفي المدينين له . فالاسم ألا تذكر اسماً حقيقياً ، وعدم معرفتك لأن الاسم الذي أوردته في روايتك يطلق على شخص معين لا يعفيك من تهمة التشهير . فليس العبرة — كما يقول المثل — بالنية بل بالمبيّة .

فإذا كان عدم معرفتك لايعفيك من تهمة التشهير ، فمن الحيطة أن تراجع

أسماء شخوص روايتك على أسماء الناخبين في المملكة المتحدة من قوائم الناخبين . والتحوّط الأكبر أن تراجع أدلة موظف والمهن وخاصة دليل لندن ، فقوائم الناخبين عادة غير كاملة وقديمة العهد . فإذا وجدت أسماء في الدليل تحمل أسماء شخوص روايتك ، وعرفت أنهم مستخدمون لدى محلات تجارية أو هيئات معروفة فاكتب إلى رؤساء شؤون الموظفين فيها . ووازن بين أسماء شخوصك الروائية وأدلة مثل «دليل كي للصناع والتجار» . وعلى العموم فإن عليك أن تتحقق من أسماء شخوصك الروائية بكل وسيلة ممكنة وأن تحتفظ بها في سجل خاص .

وعلى الرغم من ذلك فإنك معرض للاتيان بأسماء حقيقية . ولكن تعرضك للادانة بها بعد هذا التقصي قد يمتنع لك : ففي لائحة القذف التي صدرت سنة ١٩٥٢ م يدل على أنك إذا استعملت اسماً حقيقياً بنية حسنة . واتخذت كل حيطة معقولة فعليك أن تنشر اعتذاراً لصاحب الاسم . فإن قبل الاعتذار توقفت الاجراءات القضائية ، وإن لم يقبل تكن قد دافعت عن نفسك . أنت في مأمن مادمت تتخذ كل حيطة ممكنة ولم تكن تعرف أن الأسماء التي أوردتها لها وجود حقيقي . ومعظم الذين يرفعون قضايا التشهير يرغبون في المال لا الاعتذار .

ويجب أن تعلم أن كل تمحيص تدعيه في فهارس الأسماء لاينجيك إذا رسمت في روايتك شخصاً معروفاً . فهبك صورت في روايتك كاتباً روائياً ، وسميته جون برين ، وجعلته يبتز قسراً روايات شخص ما ولا يدفع ثمنها ، فإنني سأقيم عليك دعوى تشهير ، وسأطالبك بتعويض كبير ، ولايشفع لك ألا يكون أحد غيري قد حمل من قبل أو سيحمل بعد اسم أحد شخوص روايتك .

صحيح أن بعض الروائيين مثل هكسلي وولزوموم استعملوا أسماء أشخاص من الواقع ولم يرفقوا بهم . ويمتدحهم النقاد على تمذج رواياتهم الواقعية . ولكن هؤلاء الروائيين كانوا على يقين أن الشخوص الذين صوروهم لن يتهموهم . فاجتنب تصوير أشخاص معروفين ، وتحوطّ ما وسعك التحوط ، وإياك وتصيير روايتك مطية لأضغانك على بعض الناس والاقتصاص بها منهم .

وأجدني قد أطلت في مسألة التشهير ، ولكن لابد من القول أن الأسماء الحقيقية يجب أن تستعمل كما كانت تستعمل في القرن الماضي إذا ماناسبت شخوص الرواية.ولكن هذا الوجوب عبر ماهو في الواقع : فقد تؤدي بك قضية تشهير ناجحة إلى خسارة مادية فادحة وإلى سحب روايتك من السوق.والأفضل لك إذن أن تتجنب المأزق باختيار أسماء شخوص روايتك الرئيسيين من قوائم الأسماء الكثيرة.وباطلاق أسماء عامة على الشخوص الثانويين .

ويغلب ، والشيء بالشيء يذكر ، على الكتّاب أن حذّاقهم أقلهم مبالاة بمسألة التشهير . فثمة مثل لن أنساه يرتبط بكاتب حاذق قد أودت به قضية تشهير . لاأريد أن أذكر اسمه ولا أن أسبب في بسط قضيته ، فخير الكلام في مثل هذه القضية ماقل . لقد كتب ذاك الكاتب رائعته الأولى فقرأتها مرة بعد مرة وكان اعجابي بها يزيد كلما أعدت قراءتها ، فأفدت منها وأفاد منها كثير من لداتي . وصدرت روايته الثانية فصودرت بتهمة التشهير . وخلّفت في رواية القرن العشرين فجوة لايمكن سدها .

وأقول : أن مصادرة الروايات الناجحة يقترب من المأساة . فلا تدع المصادرة تنزل عليك . وأرح نفسك دائماً من عناء التشهير

وينبغي عليك قبل الشروع في المسودة الثانية أن تسارع إلى انجاز أمرين :

أولهما : أن تجمع ماتقدر على جمعه من معلومات ضرورية عن حياة شخوص روايتك : سنهم ومظهرهم الخارجي ومهنهم ودخلهم وثقافتهم ومدة خدمتهم العسكرية وأحوالهم المدنية وأعمار أولادهم ان وجدوا ، وغيرها من المعلومات . وأعمار الشخوص أشد المعلومات أهمية . فعدم انضاجها قد يؤدي فيما بعد إلى الاضطراب وضياع الجهد .

وقد تلت تلك النصيحة من الآنسة دملاهنسفورد جونسون ولما نظرت فيهما تبين لي أنها سبب رئيسي من أسباب تماسك عمل الآنسة جونسون ودقته . وليس المهم أن تستعمل كل ماجمعت عن الشخوص ولكن المهم أن تكون قد جمعت ، فالرواية ، كما قال أرنست همنجواي تشبه طوفاً جليدياً ثلثاه يختفيان تحت صفحة الماء . ويمكنك قطعاً أن تبتدع ماتحتاج إليه من التفصيلات عن شخوص روايتك ، بمقدار ماتحقق تلك التفصيلات أهداف الرواية . وفي هذه الحال توجد الشخوص لتحقق أهداف الرواية . والشخوص لاتحرك الرواية وإنما تحركها الرواية .

وشأن تلك المعلومات عن الشخوص كشأن ملخص الرواية . فكلاهما غير ملزم . وإن القصة تغير الشخوص أو تدعك تراها بجلاء . وأنت لاتعرف الشخوص

على حقيقتها إلا من خلال أعماك . ولا تعرف كيف ستنمو في الرواية . ولا ماسيكون عليه أمرها من حيث خطره أو ضآلته . وإذا أردت أن يصدق القارئ أنها شخوص آدمية فليكن سلوكها مما يصدق .

وثانيهما : أن تكوّن جغرافية الرواية . ويجب أن تبذل في تكوين جغرافية الرواية جهداً يعادل مابذلت في جمع المعلومات عن شخوصها . ولايكفي أن تنشيء في المكان مايشبه خشبة المسرح يتحرك عليها الممثلون . فتأثير الأمكنة علينا يتباين قوة بين شخص وآخر . ولكن الذي لايتباين هو الوجود الحقيقي المادي لتلك الأمكنة . وتكوين جغرافية الرواية سهل إذا كانت الأمكنة واقعية : نستعمل الخرائط وخطط الشوارع . أما إذا كانت الأمكنة غير واقعية فنرسم خريطة متخيّلة . ويعتمد مقدار التفصيلات على مهارتنا وعلى متطلبات القصة ، فالمهم أن نعرف يقيناً أين يقع كل شيء .

ولاتحولني عتاباً إلى أن أشير عليك بأن يكون ملخص الرواية والمعلومات التي جمعتها عن شخوصها والخرائط وخطط الشوارع ، بأن تكون في متناول يدك إذ تكتب المسودة الثانية . من عادتي أن أحتفظ تلك المعلومات . فألصقها في الكراسة نفسها التي استخدمتها لجمع الملاحظات عن الرواية ، ومن عادتي أيضاً أن أكتب على صفحة واحدة من صحيفة الكراسة وأدع الصفحة الثانية بيضاء لتسجيل الاضافات وتعديلات هذه عادة تناسبني ، ولك أن تفكر فيها . وسواء أكنت تكتب باليد أم بالآلة الكاتبة يلزمك أن يظل عملك مجتمعاً تقوى على حمله أو نقله بيسر ، وتقدر على العثور بسرعة على أي جزء تحتاج إليه . فليس عندك وقت لتضيعه .

وسأكتفي بهذا القدر من الحديث عن المهام التي تستطيع انجازها بعقلك الواعي أو مما يمكن أن يكون مقدم الدمغ . وأنتقل إلى الحديث عن الكشف . قد تكون من الأنماط المحظوظين الذين لايحتاجون إليه . وقد تكون قد وقفت على الرحلة عند احدى نقط المسودة الأولى أو وقفت عليها حين ظهور فكرة الرواية قبل أن تشرع في المسودة .

والشيء الذي يغلب حدوثه الآن هو الشعور بعدم القدرة على الشروع في المسودة الثانية . ولاتنبع المشكلة من عدم معرفتك ما ستكتب عنه . فقد جمعت إليك كل العناصر الأساسية ، ولم يتبق عليك إلا أن تشكلها كما يشكل النحات الحجر الأصم .

أنت لاتستطيع أن تظل تضع الخطط والملاحظات إلى غير نهاية . فلا بد من الدخول في مرحلة أخرى هي مرحلة التشكيل أو مرحلة اعداد المخطوط الذي سترسله إلى الناشر . والواقع أنه يمر بي وبمعظم الكتاب حين يشعرون فيه أن أية اضافة إلى المسودة النهائية مفسدة لها غير أن بعض الكتاب- وخاصة المبتدئين- يتوهمون أن طبيعة المهنة تتطلب ملاحقة المسودة بالاضافات والتفصيلات . ولا اخال إلا أن الروائي الحق هو من يكتب للنشر وليس الذي يتتبع المسودة مضيفاً ومفصلاً .

وأولى اللحظات الرديئة وأكثرها سوءاً تمر بك في هذه الفترة . ولا ينجيك منها هبوط الوحي . فالخلاص لن يهبط عليك من أي مكان وإنما ينضح من ذاتك . وقد قلت لك أن الكتابة عمل كبقية الأعمال . فما هذه وجه من وجهيها : فهي

عمل وهي من . والقدرة عليها هبة . وثمة أقوال كثيرة تفسر سبب نيل بعض الناس تلك الهبة دون الآخرين غير أنني لم أقتنع بأي منها .

وأكبر خطر تواجهه في هذه الفترة هو أن تصرح لرواية محدثاً تحسّك عن الرهق الذي أصابك من غير طائل . وعن عدم جدوى مواصلة السير فلا ينتظر الشجر من الخشب ، وعن رغبتك في أن تعود من حيث بدأت . ولاأريد أن أثبت لك أنك إذا تركت روايتك فلن تعود إليها أبداً .

ولاتعاودك مثل هذه الفترة الحرجة في رواياتك المقبلة ، فستعرف إذ ذاك أنك قد أبقيت على روايتك الأولى . وأن ماواجهته كان بمثابة العراك الأول مع التنّين ، وانك قد وجدت أول مرة مسألة لم تقدر على حلها بالعزم الواعي وحده .

وأول ماتفعله إذ تجابه مشكلة كهذه— كتابيّة أو غير كتابية — هو أن تجمع ما وسعك من المعلومات عن طبيعة المشكلة . فأنت لاتستطيع أن تفعل شيئاً قبل معرفة المشكلة.والواقع أن المعلومات عن هذه المشكلة قليلة،وهي على قلّتها لايعتمد عليها، فالكتاب بين مرهف الحس يفرط في وصفها . ومتزن يفرّط فيه .

ومما يعزّي قطعاً أن بعض الكتاب قد مروا بالمشكلة نفسها ، وأصفى وصف لها صادفته كان في سيرة نورمان بودهوآتز الذاتية :

« الكتابة من أشد النشاط الانساني غموضاً . فلا أحد يعلم ، ولو كان عالم تحليل نفسي ، القوانين التي تحركها والتي تمنع حركتها . . . فالقصيدة والقصة

والمقدمة وحتى عرض الكتاب تكون حاضرة في ذهن الكاتب قبل أن يخط كلمة واحدة على الورق . وعملية الكتابة هي عملية يجد المفتاح السحري الذي يفتح المغالق ، فيندفع الماء ويتدفق . . .

وما تقتدر إرادة الكاتب الواعية أن تطب تدفق هذا العمل إذا شاء التوقف ، ولا ان توقفه إن أراد التدفق . . .

فإذا كانت إرادة الكاتب الواعية غير قادرة على ضبط عملية الكتابة فإن المفتاح السحري قادر عليه . ولهذا المفتاح في الواقع خواص المفتاح الموسيقي من حيث أنه نغم ومن حيث أنه النغمة الوحيدة التي يمكن أن تكتب عليها قطعة . . ومع هذا فإن الارادة اللاواعية أو الالهام الذي يأتي من عرائس الفن (الموزيات الهات تسع في أساطير اليونان ، اختصصن بحماية الآداب والفنون » أو يأتي من غيرها لاتعطي الكاتب النغمة المناسبة من غير تضحية .

هذه هي المسألة بالضبط : إن عدم معرفتك ماستكتب عنه لايعني أنك قد بلغت نهاية مغلقة وإنما يعني أنك لم تعثر بعد على الطريقة . ولا تعني الطريقة هنا الأسلوب أو تركيب الكلمات وترتيبها بل تعني النغم الملائم .

ويتحدث (بدهرتز) عن التضحية التي يقدمها الكاتب . فلا اعتقد أنك ستقدم تضحية كبيرة في روايتك الأولى . فحسبك أن تلتمس الوقت والتفكير : أن تفكر مدة من الزمن قبل أن تكتب . وأن تكون أميناً مع نفسك في النغمة التي تجيئك . وليس ضرورياً أن تجيئك النغمة من روائي أنت معجب به ، فالنغم الذي

يلائمه غير الذي يلائمك ، وقدما تكون الملابس الجميلة على شخص جميلة على شخص آخر .

والحقيقة أن أكبر خطأ تتردى فيه معظم الروايات الأولى هو أن مؤلفيها قد تخيروا لها أنغاماً غير ملائمة لهم ، فعارضت طبيعتهم ، وخنت من دفق الحياة على ما فيها من جهد خارق .

اجلس وفكر بهدوء . فكر في كل فرصة من غير فزع أو تعجل . فما أنت مقيداً بزمن يتحتم عليك أن تنجز الرواية فيه . وما أنت معتمداً على الكتابة في كسب قوتك اليومي . تخلص من التعميمات والتجريدات ، وتصور شخوص روايتك أناساً حقيقيين ، وتخيل طريقة مقابلتهم للقارئ . لاتفكر في عقدة الرواية ولايكن همك كتابة ملاحظات بل فكر في مواقف محددة وليكن همك رسم صور . دع عقلك في استرخاء وحرية . وعندما يأتيك النغم المناسب فلن يفوتك التعرف إليه والتقاطه . لاتبدأ قبل أن يأتيك النغم . والتقِ بالفقرة الأولى لا بما يتبعها .

ويغلب أن تسير ببطء في بداية المسودة الثانية . فلا يتملكك الفزع . وليس يسيراً أن تجد النغمة ، وإن وجدتها فحافظ عليها . وليس ضرورياً الآن أن تتقيد بسرعة معينة في الكتابة . وإذا كان مايهمك في المسودة الأولى أن تكتب أكبر عدد من الكلمات في الجلسة الواحدة فما يهمك في المسودة الثانية تخصيص أقصى وقت ممكن للكتابة ، ومحاولة إخراج ماتكتب بشكل صحيح وبغير حواش تسلمك إلى الحذف والتصحيح فيما بعد .

وعليك ألا تتوقف عن الكتابة مهما كانت الظروف . فليس مستحيلاً أن تعود إلى الكتابة بعد توقف . كما يقول جورجز سيمونن ولكن يصعب عليك أن تعود لتبحث عن الايقاع المناسب . وهذا يفضي إلى انقطاع الزمن وإلى حدوث فجوة عميقة .

وأرى أن المحطة الحرجة الأخرى تأتي بعد كتابة أول خمسة آلاف كلمة من الرواية . وأجد من غير المستطاع أن أكتب خمسة وسبعين ألف كلمة أخرى . ولا يمكنك أن تفعل شيئاً في هذه الحال سوى الاستمرار في الكتابة من غير تسرّع . وإن كنت غير متأكد من جودة جملة فأعد كتابتها ثانية وثالثة على ورقة منفصلة حتى تستقيم . وأقول على ورقة منفصلة لأن المسودة الثانية يجب أن تكون نسخة جيدة . ثم أن كثرة الشطب تعيق معرفة عدد الكلمات المكتوبة بدقة .

قد يبدو أن في اهتمامي بعدد الكلمات بعض السخف . فليس ثمة علاقة بين عدد الكلمات وعملية الابداع في الأدب ولكنني اعتقد أن الفرق بين الكاتب الجاد والكاتب الذي يستهويه أن يكون كاتباً فقط . في أن الأول يعد الكلمات والثاني لايعدّهـا . لقد قـال الروائي آرنولد بينت عدة مرات : إن الكلمات التي يقوم الكاتب بعدها هي الكلمات التي يقع اختياره عليها من أجل النشر .

* * *

وأكتفي بهذا القدر من الحديث عن اللحظات الرديئة . فربما لاتتجمع تلك اللحظات أولا يطول تلبدها إذا وجدت نغمة الصوت المناسب . وتقل عليّ

أولى اللحظات الفنية عندما نعثر فيما كتبت على فقرة منه أو جملة. قد يبدو هذا ضرباً من الغرور، وما هو كذلك. فما تكتبه يصبح شيئاً منفصلاً عنك، وذا كيان خاص خصوص كيانك أنت، فكأنه قد كتب نفسه بنفسه. ربما تكون قد كتبت سيراً من الفقرة التي راقتك، ولكن حسب تلك الفقرة أنها جعلتك تتوقف قليلاً لتربت بيدك كتفيك تشجيعاً، فكأن تلك الربتة تحرك أنك سائر في الاتجاه الصحيح.

وقبل أن أنهي الحديث عن المسودة الثانية أود أن أدعوك إلى عدم التعجل عندما تشارف نهاية الرواية فالتعجل يظهر ولا يخفى. وإنها لقاعدة عامة جيدة أن يسير الكاتب ريثاً إذا أوفت روايته على الخاتمة.

أما اعداد المخطوط للنشر فأمر لاأبتغي أن أطيل فيه. ويكفي أن أقول أن الناشر لايريد إلا نسخة مطبوعة على الآلة الكاتبة طباعة واضحة مقروءة منسقة الهوامش. وإذا شئت أن تستزيد فارجع إلى (الكتاب السنوي للكتاب والفنانين)،

وأما مايتعلق بالناشر وإرسال المخطوط إليه بعد أن تفرغ منه فأمر آخر. ونظراً لقوانين التشهير بالسمعة فلا يوجد للناشرين دليل شامل. ومن المجدي بشكل عام أن تحاول النشر لدى أشهر الناشرين أولاً، فإن لم تستطع فتدرج بمن هم أقل شهرة. وإذا تعذر عليك معرفة مشاهير الناشرين فما عليك إلا أن تستعين بأقرب مكتبة. وعلى أية حال فالمسألة تخضع إلى الادراك العام.

وتجيء مسألة البحث عن وكيل للشؤون الأدبية عندما تقبل رواياتك للنشر

وقبل أن توقع الاتفاقية مع الناشر . ووكيل الشؤون الأدبية ليس مستشاراً لقضايا الأدب وليس مهتماً بالمخطوطات التي لا تنشر وإنما تنحصر وظيفته في الحصول أفضل الضمانات المادية لك مقابل عشرة بالمائة مما ستناله من الرواية .

وعندما تفرغ من الرواية أرح نفسك من العمل أسبوعاً ثم امض ثلاثة أسابيع في التخطيط لرواية ثانية مختلفة تماماً عن الرواية الأولى . ويجب أن تكون قد فرغت من مسودة الرواية الثانية عندما يتم نشر الرواية الأولى . وعلى الرغم من أن الوقت الذي يستغرقه صدور الرواية يمكن أن يمتد إلى تسعة أشهر (وهذه معايير الأيام اليسر قبل الحرب إذ كان معدل صدورها ثلاثة أشهر) فإنك تستطيع خلال هذه المدة أن تقلّب صفحات المخطوط وتحلم بالمستقبل الذهبي . إننا نلتمس العذر للكاتب المنقطع للكتابة إذا خلا ساعة لحلمه . وإننا إلى التماس العذر للكاتب غير المنقطع أشد .



* هي رواية « بيت في الحي الراقي » (مترجم)

* – أي بريطانيا (مترجم) .

مقدمة المنطق

بقلم: جورج فيلهلم فريدريش هيغل

ترجمة: يوسف اليوسف

ليس ثمة من علم تكون فيه الحاجة إلى البدء بمادة الموضوع نفسها، دونما تبصرات تمهيدية، أكثر مسيساً مما هي عليه في علم المنطق. ففي كل علم آخر نرى كلاً من مادة الموضوع والمنهج العلمي متمايزين أحدهما عن الآخر؛ كما أن المحتوى لايشكل بداية مطلقة ولكنه يعتمد على المفاهيم الأخرى ويترابط، على الأصعدة كافة، مع المادة الأخرى. ولذا، كانت هذه العلوم الأخرى مسموحاً لها بالتحدث عن أرضيتها، وعن سياق هذه الأرضية، وكذلك عن منهجها. فقط كمسلمات بقيبية بحت. بوصفها أشكالاً للتعريف، مما يفترض فيها سلفاً أن تكون مألوفة ومقبولة، يجب تطبيقها مباشرة، كما يجب أن تستخدم النمط العادي من الاحتجاج(١) إبتغاء تأسيس مفاهيمها العامة وتحديداتها الأساسية.

أما المنطق فلا يسعه، على النقيض من ذلك، أن يتطلب أياً من هذه الأشكال التأملية وقوانين التفكير، لأن هذه القضايا تؤلف جزءاً من محتواه الخاص وتحتاج أولاً إلى التأسس داخل العلم. إذ ليس ثمة رصيد المنهج العلمي وحده. بل فكرة العلم نفسها بوصفها علاقة بمحتواه، وهي في الحقيقة مايكوّن نتيجته الختامية.

إن مايكوِّنُه المنطق لايمكن تقريره سلفاً ، وبدلاً من ذلك فإن معرفة مايكوِّنُه تظهر أولاً بوصفها الحصيلة والاكتمال النهائيين لمجمل العرض . ونتمثل ، من الأساسي أنه في داخل العلم ينبغي أن نراعي مادة موضوع المنطق ، أعني التفكير ، أو بمزيد من التحديد ، التفكير الادراكي ، إن فكرة(٢) المنطق تدل تكوينها في سياق العرض ، ولذا يتعذر افتراضها مقدماً . وبناء على هذا ، فإن مايسلم به مقدماً في هذه المقدمة لايستهدف تأسيس فكرة المنطق أو تسويغ منهجه تسويغاً علمياً ، تسليفياً . بل - عوضاً عن ذلك - عبر عدد من بعض التأملات والشروح التاريخية الحجاجية ابتغاء تسهيل الوصول لوجهة النظر التي ينبغي رؤية هذا العلم انطلاقاً منها ، إلى مستوى التفكير العادي .

وحين يؤخذ المنطق من حيث هو علم التفكير بوجه عام ، يغدو من الواضح أن هذا التفكير يؤلف الشكل المجرد للمعرفة ، وان المنطق يتجرد من كل محتوى ، وأن مايدعى المقوّم الثاني المتعلق بالمعرفة ، أعني المادة ، ينبغي أن يأتي من مكان آخر ، وبما أن هذه المادة مستقلة عن المنطق استقلالاً مطلقاً ، فإن هذه الأخيرة لاتستطيع أن تقدم إلا الشروط الشكلية للمعرفة الصحيحة ، ولاتملك في ذاتها أن تحتوي على أية حقيقة ، ولاحتى أن تكون معبراً إلى الحقيقة الصحيحة ، فقط لأن ماهو أساسي في الحقيقة ، محتواها ، يكمن خارج المنطق .

بيد أنه ، في المقام الأول ، ليس من المناسب تماماً القول بأن المنطق يتجرد من كل محتوى ، وأنه لايُعلِّم إلا قواعد التفكير دونما أية عودة إلى مانفكر به ، أو دونما قدرة على تدبر طبيعته . إذ بما أنه يعرض بالتفكير وبقواعد التفكير

أن يكونا مادة موضوع المنطق . وإن هذه القواعد تؤلف مباشرة محتواه الخاص ؛ فنيه يجد المنطق-ذلك المقوّم الثاني . يجد مادة ، وهو متحصص بطبيعة هذه المادة .

أما ثانياً ، فإن التصورات التي استقرت عليها فكرة المنطق حتى اليوم قد تم اطراح بعضها إلى حد ما . وبالنسبة إلى البقية فقد حان الحين من أجل حتفها كلياً من أجل القبض على هذا العلم من نقطة استشراف أرقى ، وذلك كيما يتقى شكلاً كلي التجديد

مانفكت فكرة المنطق ، حتّى اليوم ، تستقر على الفصل : المفترض ضمناً وكلياً في الوعي العادي ، بين محتوى المعرفة وشكلها ، أو فصل الحقيقة عن اليقين وهذا مايفترض ، أولاً ، أن مادة المعرفة حاضرة لحسابها الخاص كعالم جاهز الصنع (يقوم) بمعزل عن الفكر ، وأن التفكير بحد ذاته فارغ ، وهو يأتي كشكل خارجي إلى المادة المذكورة ، ويملأ نفسه بها ، وبذلك وحده ينال محتوى ، ويغدو عرفاناً حقيقياً .

وفضلاً عن ذلك ، فإن هذين المقوّمين- إذ يفترض بهما أن يترابطا معاً بوصفهما مقوّمين ، وتتركب المعرفة منهما بطريقة آلية ، أو كيميائية على الأقل- يتّمّدان على النحو التالي : ينظر إلى الموضوع كشيء مكتمل ومنته لحسابه الخاص ، شيء يملك كلياً أن يتطلق من الفكر بسبب من واقعيته ، في حين أن الفكر في الجهة الأخرى ، ينظر إليه بوصفه (شيئاً) معيباً لأن عليه أن يكمل نفسه بمادة ما ، وفضلاً عن ذلك ، وبوصفه شكلاً مطاطاً وغير محدد ، عليه أن يكيّف نفسه مع مادته ، الحقيقة هي توافق الفكر مع الموضوع ، وكيما يتحقق

هذا التوافق– إذ هو لايتواجد لحسابه الخاص– على التفكير أن يلائم نفسه وأن يكيفها مع الموضوع .

ثالثاً . حين لايترك فرق المادة والشكل ، فرق الموضوع والفكر ، في تلك اللاتحديدية الضبابية ، أي حين يؤخذ بمزيد من التحديد ، فإن كلاً منهما يرى بوصفه قطعاً منفصولاً عن الآخر . ولذا فإن التفكير في استقباله للمادة وتشكيله لها لايخرج عن ذاته ، إن استقباله للمادة وموائمة ذاته معها يظلان تعديلاً لذاته الخاصة ، بحيث لاينتج عن ذلك أن يغدو آخَر (بفتح الخاء) ذاته ، وفضلاً عن هذا ، فإن التحديد الواعي لذاته يؤول إلى التفكير وحده ولهذا ، ففي علاقته بالموضوع ، لايخرج التفكير عن ذاته كيما يتجه إلى الموضوع : ، وهذا، بوصفه شيئاً – في – ذاته، يبقى الشَعد (بفتح الشاء) المحض للتفكير .

إن هذه المواقف المتخذة من علاقة الذات والموضوع أحدهما بالآخر تشرح التحديدات التي تكوّن طبيعة وعينا الظاهراتي العادي . ولكن حين تُنقل هذه الاجحافات إلى قطاع الحجى كما لو أنها عين العلاقة التي نحصل عليها هناك ، وكما لو أن هذه العلاقة شيء حقيقي في ذاته ، فإنها عند ذلك تغدو أخطاء تفنيدها عبر كل جزء من الكون الطبيعي والروحاني هو الفلسفة ، أو لنقل : بما أنها تسد مدخل الفلسفة ، فإن من الواجب اطراحها عند بوابتها .

لقد كان للميتافيزياء القديمة في هذا المضمار تصور للتفكير أرقى مما هو سائد اليوم ، إذ هي أرست نفسها على الحقيقة الذاهبة إلى أن معرفة الأشياء المكتسبة عبر التفكير هي وحدها ماهو حقيقي فعلاً ، أي - الأشياء لافي مباشريتها ، بل

كما ترفع لأول مرة إلى شكل فكر ، أو كأشياء فكر . إذن ، آمنت هذه الميتافيزياء بأن التفكير (وتحديداته) ليس شيئاً غريباً بالنسبة إلى الموضوع ، وبدلاً من ذلك فإنه طبيعته الماهوية ، أو إن الأشياء والتفكير بها ــ ولعلنا نشرح قرابتهما أيضاً ــ هما ، بوضوح ، في حالة توافق كاملة ــ فالتفكير في تحديداته المحايثة والطبيعة الحقيقية للأشياء يشكلان محتوى واحداً ، المحتوى عينه .

بيد أن التفكير المتبصر قد استحوذ على الفلسفة . وينبغي أن نعرف بدقة مايُقصد بهذا التعبير الذي يعسب ، علاوةعلى ذلك ، أن يستخدم كشعار . إنه بوجه عام يمثل الفهم بوصفه تجريداً ، ومن هنا بوصفه فصلاً وتثبتاً على الانفصالات.

وفي توجيهه ضد الحجى ، فإنه يسلك كما لو كان الحس العام العادي ، وإنه يفرض نظرته القائلة بأن الحقيقة ترتكز على الواقعي الحسي ، وبأن الأفكار هي أفكار فقط ، تعني أن إدراك الحس هو أول مايعطي الأفكار امتلاءها وواقعيتها ، وأن الحجى المتروك إلى مصدره الخاص لايولد إلا تلفيقات الدماغ . وبهذا النكران الذاتي الذي يقوم به الحجى تضيع فكرة الحقيقة ، إنها مقيدة بمعرفة الحقيقة الذاتية وحدها ، الظاهرة وحدها ، المظاهر ، أو هي مقيّدة فقط بمعرفة شيء لاتتطابق معه طبيعة الموضوع نفسه : لقد انزلق العرفان إلى رأي .

وأياً ماكان الأمر فإن هذا الدور الذي تتخذه المعرفة ، وهو على مايبدو خسران وانتكاس ، قد بني على شيء أكثر عمقاً ، وعليه يرتكز ارتقاء الحجى إلى الروح الأسمى للفلسفة المعاصرة . إن أساس ذلك التصور المتبنى كونياً (كليّة) ينبغي البحث عنه في استبصار التعارض الضروري لتحديدات الفهم بعضها ضد

بعض . والتبصر الذي سبقت الاشارة إليه هو هذا ، أي تجاوز الموضوع المجسّد المباشر وتحديده وعزله وبالمثل . على التبصر أن يتجاوز تحديداته العازلة هذه وأن يربطها مباشرة . وعند مرحلة هذا الربط بين التحديدات يتبدى تعارضها . إن هذه الفاعلية الربطية تؤول في ذاتها إلى الحجى والارتفاع فوق تلك التحديدات ذلك الارتفاع الذي يصل إلى استبصار تعارضها ، هو الخطوة السلبية العظمى المتجهة صوب الفكرة الحقيقية للحجى . ولكن الاستبصار ، حين لايكون مكتمل المعاد ، يرتكب الغلطة الباطلة بأن الحجى هو المتناقض مع ذاته ، فهو لايتبين أن التناقض هو حصراً ارتفاع الحجى فوق حدود الفهم وحل هذه الحدود . أما العرفان ، فعوضاً عن أن يأخذ من هذه المرحلة الخطوة النهائية نحو الأعلى ، فإنه يهرب من عدم الارتضاء بمقولات الفهم إلى الوجود الحسي ، متخيلاً أنه يبدأ يمتلك ماهو صلب وذاتي التماسك . ولكن ، من الناحية الأخرى ، لما كان هذا العرفان ، وفقاً للإقرار الذاتي ، معرفة بالظواهر فقط ، فإن عدم الارتضاء بهذه المعرفة الأخيرة يغدو أمراً مسلماً به ، ولكنها في الوقت نفسه من اللوازم . يقدر القول أن ليس لدينا معرفة خاصة بالأشياء في ذاتها ، بل معرفة خاصة بها ضمن إطار الظواهر ، أو لنقل كأن نوع الموضوعات وحده هو المختلف ، وكأن نوعاً واحداً ، أعني الأشياء في ذاتها ، لم يقع ضمن مدى معرفتنا ، بل النوع الآخر ، الظاهر ، هو الذي وقع . وهذا أشبه بنسب الادراك الصحيح إلى شخص ما ، ثم إضافة مافحواه أن هذا الشخص غير قادر ، مع ذلك ، على ادراك ماهو صحيح ، بل ماهو زائف فقط . وهذا سخف يتضمن أن ليس إلا العرفان الصحيح هو الذي لم يعرف الموضوع كما هو في ذاته .

لقد وصل بنا نقد أشكال الفهم إلى النتائج الآنفة الذكر . أي أن هذه الأشكال لاتنطبق على الأشياء–في– ذاتها . ولا يعني مثل هذا الأمر سوى أن هذه الأشكال هي في ذاتها شيء غير صحيح ولكنها إن بقيت صحيحة لسبب وتجربة ذاتيين ، فإن النقد لايكون قد ألحق بها أي تغيير : لقد ظلت على حالها بالنسبة إلى الذات العارفة مثلما كانت في السابق من ممتلكات الموضوع . وعلى أية حال ، لئن لم تكن كافية للشيء – في– ذاته . فإن الفهم الذي ترتبط به ينبغي أن يكون أقل احتمالاً لها وأقل استقراراً واقتناعاً بها . وإذا لم تمنك أن تكون تحديدات للشيء – في– ذاته ، فإنها أقل استطاعة على أن تكون تحديدات للفهم الذي ينبغي للمرء أن يضفي عليه كرامة الشيء –في– ذاته على الأقل . إن تحديدات المتناهي واللامتناهي تتعارض بالطريقة نفسها . سواء طبقت على الزمان والمكان ، أو على العالم ، أو كانت تحديدات داخل العقل — تماماً كما أن الأسود والأبيض ينتجان الرمادي سواء مزجا على الجيش أو على الصفيح . ولئن انحل تصورنا للعالم من خلال قيامنا بنقل تحديدات المتناهي واللامتناهي إليه ، فإن الروح نفسه ، وهو مايحتوي على كليهما ، يظل في داخله أكثر تناقضاً مع ذاته وأكثر انحلالاً ذاتياً : فليست طبيعة المادة أو الموضوع الذي تنطبق عليه هذه التحديدات أو تحدث فيه هي مايمكن أن يصنع الفرق ،إذ فقط عبر هذه التحديدات وبالتوافق معها يحتوي الموضوع على التناقض .

لذا ، فإن أشكال التفكير الموضوعي قد أزيلت عبر هذا النقد من الشيء وحده، ولكنها بقيت في الذات كما كانت في الأصل تماماً . أي أن هذا النقد لم ينظر في هذه الأشكال من حيث محاسنها الخاصة ووفقاً لمحتواها الخاص المتميّز ، بل كل

مفي الأمر أنه أخذها من المنطق الذاتي بوصفها نقط انطلاق متحولة . وبهذا لم تكن هنالك مسألة اطراحها المحايث بوصفها أشكالاً للمنطق الذاتي . كما أن مسألة المراعاة الجدلية لها أقل وجوداً .

إن الجدلية المتعالية في تطورها الأكثر تماسكاً قد أدركت لاشيئية الشيء — في — ذاته الشبحي التي خدمتها الفلسفة الكانطية . هذا الظل المجرد البارىء من كل محتوى قد صممت على تدميره كلية . وتحدث هذه الفلسفة كذلك منطقها من جمل الحجي نفسه يكشف تحديداته خاصة . بيد أن هذه المحاولة لم تملك البلوغ إلى نتيجة ناجحة لأنها انطلقت من وجهة نظر ذاتية . وفيما بعد أقصيت وجهة النظر هذه وأقصيت معها كذلك محاولة تطوير العلم المحض .

ولكن المفهوم العام للمنطق يتم دون أية عودة ، مهما تكن ، إلى الدلالة الميتافيزيائية . إذ لايملك هذا العلم في حالته الراهنة — والحق يقال — أي محتوى من نوع يمكن للوعي العادي أن يراه بوصفه واقعاً أو مادة موضوع صحيحة . ولكن ليس لهذا السبب كان المنطق علماً شكلياً يفتقر إلى الحقيقة الدلالية . وفضلاً عن ذلك ، لاينبغي البحث عن اقليم الحقيقة في تلك المادة التي يفتقدها المنطق ، وهذا نقص تنسب إليه لاإقناعية العلم عادة . إذ الحقيقة ، بدلاً عن ذلك ، هي أن الطبيعة الخيالية للأشكال المنطقية تتولد فقط من خلال التعامل والنظر فيها . وحين تؤخذ هذه الأشكال من حيث هي تحديدات مقيّدة . وبالتالي في انعزال بعضها عن بعض ، لا من حيث هي مندمجة في وحدة عضوية ، فإنها عندئذ تغدو أشكالاً ميتة . والروح الذي هو وحدتها التجسيدية الحية لايظل قاطناً فيها وبأخذها على

هذا النحو ، فإنها تفتقر إلى المحتوى الجوهري ــ وهذه مسألة ستكون جوهرية في ذاتها . وما المحتوى المفقود من الأشكال المنطقية إلا أساساً متماسكاً وتجسيداً لهذه التحديدات المجردة . ويبحث عادة عن مثل هذه الكينونة الجوهرية بالنسبة إليها خارج تلك الأشكال . بيد أن الحي المنطقيّ نفسه هو الكينونة الجوهرية أو الحقيقية التي تمسك داخل ذاتها كل تحديد مجرد والتي هي وحدةُ الأشكالِ الجوهريةُ والمطلقةُ (بضم التاء المربوطة) التجسيد . ولذا لاحاجة بالمرء إلى البحث بعيداً عما يُسمى المادة عادة . ولئن افترض بالمنطق أنه يفتقر إلى المحتوى الجوهري فإن الخطأ لايكمن في مادة موضوعه ، بل حصراً في طريقة امساك هذه المادة .

يقودنا التبصر إلى تقرير وجهة النظر التي يجب أن نتعامل مع المنطق انطلاقاً منها ، وكيف تختلف عن الأنماط السابقة للتعامل مع هذا العلم الذي ينبغي دوماً ارتكازه في المستقبل على وجهة النظر هذه ؛ وهي الوجهة الصحيحة الوحيدة .

في « فينومينولوجيا الروح »(٣) عرضت الوعي في حركته المتجهة إلى الأمام ابتداء من معارضته المباشرة الأولى لذاته ، والتي هي موضوع العرفان المطلق . إن درب هذه الحركة تنساب عبر كل شكل من أشكال علاقة الوعي بالموضوع ، كما تمتلك فكرة العلم كنتيجة لها . لذا فإن هذه الفكرة (فضلاً عن كونها تنبثق داخل المنطق نفسه) لاتحتاج إلى تسويغ هنا لأنها نالته في ذلك الكتاب . ولايمكن تسويغها بأية طريقة أخرى سوى هذا الانبثاق في الوعي ، وهو ماتنحل أشكاله كافة في هذه الفكرة ، كما تنحل في حقيقتها(٤) . إن تأسيس فكرة العلم أو تفسيرها استدلالياً يمكنه في أقصى الأحوال أن ينجز هذا الأمر ، أي أن

رؤية عامة للفكرة تبرز في تفكيرنا ويحصل عرفان تاريخي بها . ولكن حد العلم – أو ، بمزيد من الدقة ، المنطق – يلقي برهانه فقط في الضرورة الآنفة الذكر ، ضرورة انبثاقه في الوعي . إن الحد الذي يمكن لأي علم أن ينجز به أية بداية مطلقة لايمكن أن يحتوي أي شيء سوى التعبير الدقيق والصحيح عما تخاله مادة الموضوع المقبولة والمألوفة . وعما نتخيّل إنه هدف العلم أما أن ذلك بالضبط هو المتخيل فذلكم توكيد تاريخي من شأنه أن يمكّن المرء من البلوغ إلى كذا وكذا بوصفها حقائق محققة ، أو بدلاً من ذلك . يمكن تقديم الدعوى بحيث أن كيت وكيت يمكن قبولها كحقائق محتملة . ولسوف يكون ثمة دائماً شخص ما يدلي بقضية ، بمقدمة جدلية(٥) ، يتحتم علينا بمقتضاها أن نفهم شيئاً مختلفاًوإضافياً بواسطة مصطلحات معينة ينبغي . لهذا أن يوضع حدها الأكثر دقة أو عمومية، وكذلك ينبغي للعلم أن يتكيف معها . وهذا بدوره ينطوي على نقاش حول ماينبغي قبوله أو اقصاؤه . وضمن أية حدود ، وإلى أي مدى ، ولكن النقاش مفتوح أمام الآراء المتنوعة والمتعددة الجوانب . ولايمكن في الختام بناء قرار عليها إلا على اعتباط . في هذا المنهج لابتداء علم مابتحديده . ليس ثمة من ذكر للحاجة إلى تبيان مادة موضوعه . ولهذا ليس ثمة من حاجة إلى تبيان ضرورة العلم نفسه .

إن فكرة العلم المحض واستنباطها هما أمران ملازمان لهذا الكتاب الحاضر بقدر ماكان « فينومينولوجيا الروح » استنباطاً لتلك الفكرة . فالعرفان المطلق هو حقيقة كل نهج من أنهاج الوعي . إذ أنه – كما بينت في سياق « الفينومينولوجيا » – في العرفان المطلق وحده يُستأصل انعزال الموضوع عن تيقّن ذاته استئصالاً مطلقاً : إن الحقيقة الآن تتعادل مع اليقين واليقين يتعدل مع الحقيقة .

وبذلك فإن العلم المحض يتضمن التحرر من تناقض الوعي . فهو يحتوي على الفكر تماماً بقدر مايكون نفكر هو الموضوع في ذاته الخاصة . كما يحتوي على الموضوع في ذاته الخاصة تماماً بقدر مايكون بدوره فكراً محضاً . والحقيقة ، كعلم هي وعي الذات الخالص في تطويره لذاته . كما أن لها هيئة النفس . وبذلك فإن حقيقة الوجود المطلقة هي الفكرة المدركة . والفكرة بهذا هي حقيقة الوجود المطلقة .

إذن ، هذا التفكير الموضوعي هو محتوى العلم المحض . وبالتالي فإنه بعيد عنه أن يكون شكلياً ، وبعيد عنه أن يكون بحاجة إلى مادة ليشكل عرضاً حقيقياً وواقعياً ، كما أن محتواه وحده هو مايتمتع بالحقيقة المطلقة . أو - إذا كان المرء مايزال يريد أن يستعمل كلمة المادة - إن محتواه هو المادة الصحيحة ، ولكنها مادة ليست خارجية بالنسبة إلى الشكل ، طالما أن هذه المادة هي الفكر المحض بعض الشيء . ومن هنا كان الشكل المطلق نفسه . ووفقاً لهذا ، ينبغي فهم المطلق بوصفه نسق الحجى المحض . وبوصفه مملكة الفكر الخالص . وهذه المملكة هي الحقيقة دون قناع وفي طبيعتها المطلقة الخالصة . ولهذا يمكن القول بأن ذلك المحتوى هو انبساط الله كما هو في ماهيته السرمدية قبل خلق الطبيعة والعقل المحدود .

يمتدح اناكساغورس لأنه أول من أعلن أن النوس(٦) ، الفكر ، هو مبدأ العالم ، وأن ماهية العالم يمكن حدها بوصفها فكراً . وبعمله هذا أرسى أساس النظرة العقلية للكون ، التي ينبغي لشكلها الخالص أن يكون المنطق . مانقوم به في المنطق ليس التفكير في شيء يتواجد على حدة كأرضية لتفكيرنا وبمعزل عنه ،

كما أنه ليس الأشكال التي يفترض أنها تقدم مجرد اشارات أو علائم مميزة للحقيقة؛ بالعكس . إذ الأشكال الضرورية والتحديدات الذاتية هي المحتوى والحقيقة القصوى نفسها .

ولكي نأخذ فكرة عن هذا على الأقل ، يتوجب على المرء أن يطرح الاجحاف القائل بأن الحقيقة ينبغي أن تكون شيئاً ملموساً . ومثل هذه الحسية مُقْحَمَة ، مثلاً ، حتى إلى مُثُل افلاطون القائمة في تفكير الله ، وكأنها أشياء موجودة ، ولكن في عالم آخر أو اقليم آخر ، بينما يتواجد عالم الفعالية خارج ذلك الاقاليم ويتملك وجوداً جوهرياً متميزاً عن تلك المثل وعبر هذا التميز وحده يغدو واقعاً جوهرياً . إن المثال الأفلاطوني هو الكوني ، أو بمزيد من التحديد ، فكرة الموضوع ، إذ فقط عبر فكرته يحوز الشيء الفاعلية ؛ وإلى الحد الذي يتميز به عن فكرته يكف عن كونه فعالاً ويغدو لا - كينونة . إن سمة النسبة والخارجية الذاتية الحسية ذات صلة بهذه السخنسة العدمية . بيد أنه من الناحيـــة الأخرى ، يملك المرء أن يقترب من تصورات المنطق العادي نفسه ، إذ يفترض ، مثلاً ، أن التحديدات المحتواة في الحدود لاتخص المعرف وحده ، بل هي تحديدات الموضوع التي تكوّن ماهيته الأوعى وطبيعته الخاصة نفسها . أو ، إذ ماأستُخلصت تحديدات أخرى من تحديدات معطاة ، فإن مايستخلص ليس شيئاً خارجياً وغريباً بالنسبة إلى الموضوع ، بل هي في الحقيقة تخص الموضوع نفسه ، وإن ثمة كينونة مطابقة للفكرة . وماهو مضمر عادة في استعمال أشكال الفكرة ، والحكم والقياس والتقسيم ، الخ . إن هذه ليست مجرد أشكال للتفكير الواعي – ذاتياً ، بل هي كذلك أشكال الفهم الموضوعي . الفكر تعبير ينسب إلى الوعي لتحديد المتضمن

هناك بصورة أولية . ولكن تمر ميقات بين المهم . الخحى . يكون في معلم الموضوعي ، وإن العقل والطبيعة هما قوانين كونية تتطابق معها حيثيتها وتعبيراتهما ، يمكن الذهاب إلى أن تحديدات الفكر لها تمثل قيمة ووجود موضوعيين .

لقد سبق للفلسفة النقدية(٧) . وإنه الحق . أن قمت بتحويل الميتافيزياء إلى منطق . ولكنها كانت . كالمثالية الأخيرة(٨) ، وكما أسلفت لك ، ترتعد هلعاً إزاء الموضوع . ولذلك أعطيت التحديدات المنطقية دلالة ذاتية في أساسها فنجم عن ذلك أن هذه الفلسفات ظلت ترزح تحت عبء الموضوع الذي اجتنبته . وتركت حاملة لراسب هو الشيء ـ في ـ ذاته بوصفه تحدياً (تتنح الدم) . وهذه عقبة لامتناهية . ولكن التحرر من تعارض الوعي الذي ينبغي أن يكون علم المنطق قادراً على احتوائه يرفع تحديدات الفكرة فوق هذا الاستشراف الناقص الجبان . كما يتطلب النظر إلى هذه التحديدات دون أي تأطير أو أية إحالة . ولكن كما هي في طبيعتها الخاصة بوصفها حجي محضاً .

وفوق ذلك . فإن (كنت) يرى المنطق . أي مجموعة التحديدات والقضايا التي تبدو عادة وكأنها المنطق . يراه محظوظاً في وصوله المبكر إلى الاكتمال قبل العلوم الأخرى . فمنذ (أرسطو) لم يضيع المنطق أية أرضية . كما أنه لم يكتسب أية أرضية . وسبب النقطة الثانية هو أن المنطق في مظاهره كافة يبدو منتهياً وكاملاً . وإذا لم يكن المنطق قد خضع إلى أي تغيّر منذ أرسطو ـ والحقيقة هي أننا إذا ماحكمنا من خلال الخلاصات العصرية للمنطق . فإن التغيرات تقوم دائماً وبشكل رئيسي على الحذف(٩) ـ فهذا يعني أن المنطق بحاجة إلى إعادة بناء

كلية ، بيد الروح . بعدما عمل مايزيد على ألفي سنة ، ينبغي أن يكون قد نبه إلى وعي بتفكيره أرقى . وإلى وعي بطبيعته الخاصة . طبيعته الماهوية الخالصة . إن مقارنة الأشكال التي رفعت الروح نفسها (نتائج السنين) إلى مضمونها في القطاع العملي والديني ، وفي كل شعبة من شعب العلم الفيزيائي والذهني معاً ، إن مقارنتها مع الشكل الذي يتقدمه المنطق ، والذي هو وعي الروح لماهيته الخاصة والخالصة ، تكشف عن فرق هو من السعة حيث أن التفاهة وبلا كفاءة في الوعي الأخير ، بالمقارنة مع الوعي الأرقى المتبادي في القطاعات الأخرى ، لا تخفقان في صدم المراقب الأكثر تسطحاً .

والحقيقة أن الحاجة إلى إعادة بناء المنطق قد شعر بها منذ زمن طويل ويمكن القول بأن المنطق المعروض في الكتب قد سقط في العار ، سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون . والحط مازال على تجارب . ولكن ذلك يرجع إلى شعور مؤداه أن المرء لايمكنه أن يتخلص من المنطق دفعة واحدة . أكثر مما يرجع إلى اعتقاد محتواه أن مثل هذا المحتوى المبتذل والانشغال بالأشكال الخاوية شيء قيم ونافع . إن إضافات المادة النفسانية والتعليمية ، وحتى الفيزيولوجية ، وهي التي تلقاها المنطق في الماضي . قد فهمت فيما بعد ، وعلى مدى عالمي ، من حيث هي تشويهات . كما أن جزءاً عظيماً من هذه الملاحظات والقوانين والقواعد النفسانية والتعليمية والفيزيولوجية ، سواء عرضت في المنطق أو في أي مكان آخر ، ينبغي أن تظهر شديدة الضحالة والتفاهة في ذاتها . وهذه القواعد كلها بلا استثناء ، ولنأخذ مثلاً ، تلك القاعدة القائلة أن المرء يجب أن يفكر وأن يتفحص مايقرأ في الكتب أو ما يسمع مشافهة . أو تلك الرامية إلى أنه حين لايكون بصر المرء

سبباً عليه أن يساعد عينيه بوضع نظارات. إن هذه القواعد التي نجدها في كتب ما يدعونه بالمنطق التطبيقي قد عرضت بوقار في فقرات مرتبة وقدمت كمعوان على بلوغ الحقيقة . هذه القواعد لابد من أن تصدم المرء بمجانيتها. ولا يستثنى من ذلك إلا المعلم الذي يبقى عبثاً حين يوسّع بهذه الأداة أو تلك المحتويات الأخرى للمنطق . وهي محتويات ضعيفة وميتة(١٠) .

وبخصوص هذا المحتوى ، فإن السبب الذي جعله معتماً وعديم الروح قد سبق لي أن بينته أعلاه . أما تحديداته فتُقبل في ثباتها اللامتحرك ، كما تقام بينها علاقة خارجية فقط . وفي الأحكام والقياسات تتقاص العمليات في الغالب إلى الجانب الكمي من التحديدات ، كما تتأسس على هذا الجانب أيضاً. وبالنتيجة فإن كل شيء يرتكز على فرق خارجي ، على مجرد المقارنة ، ويغدو إجراء تحليلياً وتأملاً آلياً كلية. وليس استنباط ما يسمى بالقواعد والقوانين ، ولاسيما الاستدلال ، بأفضل من التعامل مع بعض القضبان الخشبية المختلفة الأطوال ابتغاء تصنيفها وتجميعها وفقاً للحجم — ليس أفضل من لعبة طفلية لترتيب قطع أحجية الصورة الملونة . ولذا ، فإن هذا التفكير قد عودل بشكل غير خاطئ مع التخمين ، كما عودل التخمين مع هذا التفكير . أما في الحساب فقد نظر إلى الأرقام بوصفها خالية من أي محتوى تصوري محدد . وهذا يعني أنها لاتتمتع بأي معنى سوى علاقتها الكلية الخارجية . وبهذا فإن الأرقام ليست أفكاراً في ذاتها ولا في علاقاتها الخارجية . وحين نحسب بالطريقة الآلية أن ثلاثة أرباع مضروبة بثلثين يساوي نصفاً ، فإن هذه العملية تحتوي على الفكر تقريباً بقدر مايحتوي حسبان ما إذا كان — في مقدار منطقي — هذا النوع أو ذاك صحيحاً .

وقبل التمكن من إحياء عظام المنطق الميتة هذه بالروح ، وبذلك تغدو حائزة على محتوى دال وجوهري . فإن منهجه ينبغي أن يكون ذلك المنهج الوحيد الذي يمكنه من أن يكون علماً محضاً . إذ في الوضع الراهن للمنطق لايمكن المرء ، إلا نادراً ، أن يتحقق حتى من أثر للمنهج العلمي . أما العلوم التجريبيةفقد أوجدت من أجل أغراضها الخاصة المناسبة منهجها الخاص المتميز ، منهج تحديد مادتها وتصنيفها. والرياضيات الخالصة لها هي الأخرى منهجها الملائم لموضوعاتها المجردة وللشكل الكمي الذي به وحده تتعامل تلك الموضوعات . لقد سبق لي أن قلت في مقدمة «فومنولوجيا الروح » ما هو أساسيّ بخصوص هذا المنهج . كما تكلمت بوجه عام فيما يتعلق بالشكل الثانوي للمنهج العلمي الذي يمكن استخدامه في الرياضيات . ولكن هذا المنهج سوف يُبحث بمزيد من التفصيل في المنطق نفسه . لقد سمح ولف وإسبينوزا وآخرون لانفسهم بسوء توجه في تطبيقهم إياه على الفلسفة أيضاً . وكذلك بجعل المجرى الخارجي متنوعاً بالكمية اللافكرية ، مجرى الفكرة ، وهذه الناحيةمتناقضة على نحو مطلق .إلى هنا لم تكن الفلسفة قدأوجدت منهجها ، وراحت تنظر بعين الحسد إلى بنية الرياضيات ، وكما أسلفنا ، استعارته أو التجأت إلى منهج العلوم التي هي مجرد ملغمات للمادة المعطاة ، وافتراضات وأفكار تجريبية — أو هي التجأت حتى إلى رفض فج لكل منهج . وأياً ماكان الأمر فإن بسط مايمكن أن يكون وحده المنهج الصحيح للعلم الفلسفي يدخل ضمن معالجة المنطق نفسه ، إذ المنهج هو وعي شكل الحركة الذاتية الداخلية لمحتوى المنطق . وفي «فنومنولوجيا الروح» شرحت مثالاً على هذا المنهج مطبقاً على موضوع شديد التحديد ، أعني مطبقاً على الوعي(١١) . هنا نحن بصدد أشكال الوعي التي يقوم كل منها

أثناء تحقيقه لذاته عن ذاته . ويتمثل في نتيجته نفيه الخاص ، وبذلك يعبر عن شكل أرقى . وكل ماهو ضروري من أجل التقدم العلمي – الأساسي أن نكافح من أجل امتلاك هذا الاستبصار البسيط تماماً – هو تحقيق ذلك المبدأ المنطقي القائل بأن السلبي إيجابي تماماً بقدر ما هو سلبي . أو ذلك القائل بأن ماهو ذاتي التناقض لايحل نفسه في العدم ، أو في اللاشيئية المجردة . ولكنه يحل نفسه بشكل أساسي فقط في نفي محتواه الخاص . وبعبارة أخرى إن مثل هذا النفي ليس كل نفي ولا النفي كله ، بل هو نفي مادة موضوعية معينة تحل ذاتها ، وبالتالي فهو نفي معين . ولهذا فإن النتيجة تحتوي أساساً على ذلك الذي تنتج عنه ، وهذا ، بدقة ، تحصيل حاصل ، وإلا فسوف يكون نوعاً من المباشرة ، وليس نتيجة . وبما أن النتيجة ، النفي ، هي نفي محدد فإن لها محتوى . إنه فكرة جديدة ولكنه أعلى وأغنى من سابقه ، إذ هو أغنى بنفيه لسابقه أو بمعارضته له . ولهذا فإنه يحتويه ويزيد عليه . كما أنه وحدة ذاته ونقيضه . على هذا النحو ينبغي أن يتشكل نسق الأفكار التي هي من هذا الطراز ، وينبغي أن يكمل نفسه في مجرى خالص الاستمرار لايدخله شيء دخيل .

لاأملك التظاهر بأن هذا المنهج الذي أتبعه في نسق المنطق هذا – أو الذي يتبعه هذا المنهج بحد ذاته – غير قادر على تكامل أعظم ، وعلى كثير من الاغتناء بالتفاصيل ولكني في الوقت نفسه أعلم أنه المنهج الوحيد الصحيح . وهذا بيّن بذاته من الحقيقة الذاهبة إلى أنه ليس شيئاً متميزاً عن موضوعه ومحتواه ، لأن داخلية المحتوى ، والجدل الذي يحتويه في داخله ، هما الينبوع الرئيسي لتقدمه . ولعل من الواضح

أن ليس ثمة شرح يمكن أن يُقبل بوصفه علمي الصحة لاينتج مجرى هذا المنهج ولايتوافق مع ايقاعه البسيط ، إذ هذا هو مجرى مادة الموضوع نفسه .

ووفقاً لهذا المنهج ، سوف نبيّن أن تقسيمات الكتب والفصول وعناوينها المعطاة في هذا الكتاب ، وكذلك التوضيحات المقترنة بها ، إنما صنعتها ابتغاء تيسير فحص أولي ، وهي بدقة لاتتمتع إلا بقيمة تاريخية . وليس لهذه التقسيمات والعناوين أية علاقة بمحتوى العلم وجسده ، بل هي أكداس من التفكير الخارجي كان قد أساء عن عمل العرض ، والذي فإنه يعرف ويبين سلفاً تلاحق لحظاته قبل أن تجلب هذه اللحظات عن يد مادة الموضوع نفسها .

وبالمثل فإن هذه التعيينات والتقسيمات الأولية ليست في ذاتها إلا مثل هذه الدلالات . ولكنها حتى داخل العلم الخاص لاترتفع فوق هذه المرتبة . وحتى في المنطق ، مثلاً ، ربما نحاط علماً بأن « للمنطق فرعين رئيسيين ، نظرية العناصر والمنهجية » ، ثم قد يأتي تحت الفرع الأول مباشرة ، هذا بعنوان « قوانين الفكر » وبعد ذلك يأتي الفصل الأول : المفاهيم ، القسم الأول ، في توضيح المفاهيم ، وهكذا . إن هذه التحديدات والتسيمات المصنوعة دون أي استنباط أو أي تسويغ تؤسس الاطار المنهجي وكذلك الترابط الكلي لمثل هذه العلوم . ويرى مثل هذا المنطق أن مهمته هي التحدث عن ضرورة استنباط المفاهيم والحقائق من المبادئ . أما بخصوص مايدعوه المنهج ، فإن فكرة استنباطه لاتخطر في باله . وربما كانت المنهاجية تتكون من تجميع ماهو متشابه وجعل ماهو بسيط سابقاً على ماهو معقد ، وكذلك من اعتبارات خارجية أخرى . وأما فيما يتعلق بأي ترابط داخلي ضروري

فليس ثمة ماهو أكثر من قائمة عناوين للأقسام المنوعة فيتم الانتقال بالقول بمعزل الشيء . أو دليل إلى الاحكام الآن . وما شابه ذلك .

وكذلك العناوين الرئيسية والأقسام التي تظهر في هذا السؤال لا نستهدف من ورائها أية دلالة سوى دلالة لائحة من المحتويات . وفوق ذلك ، إن المؤلف سوف يكون المحيث هذه التمييزات ، وكذلك ضرورة ترابطها بعضها مع بعض . ينبغي أن يتقدما نسيجهما في عرض مادة الموضوع ، إذ تقع هذه المادة داخل التحديد التقدمي الذاتي للفكرة .

إن ماينعش الفكرة من دفع ذاتها إلى الأمام هو ذلك السلبي الآنف الذكر والذي تمتلكه داخل ذاتها . هذا مايكوّن العنصر الجدلي الحقيقي . والجدل بهذه الطريقة ينال دلالة مختلفة كلياً عما كان يمتلكه حينما كان يعد جزءاً من المنطق منفصلاً وحينما كان هدفه ونقطة رؤيته . كما يمكن لمرء أن يقول ، قد أسيء فهمهما تماماً . وحتى الجدل الأفلاطوني ، في البرمينيدس نفسه وفي أي مكان آخر ، يهدف حتى بمزيد من المباشرة . فقط إلى الغاء وتمديد التوكيدات المحدودة عبر ذاتها ، ومن جهة أخرى ، فإنه لايحصل على نتيجة سوى اللاشيئية . ويعد الجدل عادة فعالية سلبية خارجية لاصلة لها بمادة الموضوع نفسها . وجذوره في الوهم المحض بوصفه تلهفاً ذاتياً من أجل زعزعة وتدمير ماهو ثابت وجوهري . أو على الأقل لانتيجة له إلا تفاهة موضوع المعالج جدلياً .

وضع كانط الجدل في مرتبة أرقى ــ وهذه واحدة من أعظم محاسنه ــ لأنه

حرره من الاعتباطية الظاهرية التي يخورها انطلاقاً من موقف الفكر العادي ، وعرضه بوصفه وظيفة ضرورية للحجى . وبما أن الجدل كان يفهم من حيث هو مجرد فن لممارسة الخداع وانتاج الأوهام ، فقد ظهر الافتراض الرامي إلى أنه ليس سوى لعبة مجحولة ، وأن مجمل قوته يرتكز فقط على اخفاء الوهم ، وأن نتائجه تتأتى فقط بطريقة مستترة ، وهي ليست إلا وهماً ذاتياً . أما عروض كانط لتناقضات الحجى المحض ، فإنها حين تمحص بدقة ، الشيء الذي سوف نتعرض له طويلاً في سياق هذا الكتاب ، فإنها لاتستحق أي امتداح عظيم : ، ولكن الفكرة العامة التي حافظ عليها وأرسى فوقها عروضه فهي موضوعية الوهم وضرورة التناقض العائدة إلى طبيعة تحديدات الفكر . وقبل كل شيء من حيث أن هذه التحديدات يطبقها الحجى على الأشياء في ذاتها ؛ ولكن طبيعتها هي بالضبط ماهي عليه في الحجى وبالاستناد إلى ماهو جوهري أو في ذاته والنتيجة ، بعد ادراك جانبها الايجابي ، ليست سوى السلبية الداخلية للتحديدات بوصفها روحها الذاتية الحركة ، ومبدأ الحياة الروحية والطبيعية كلها . ولكن ، لئن لم يحصل أي تقدم إلى ماوراء الجانب السلبي المجرد للجدل ، فإن النتيجة هي فقط تلك النتيجة المألوفة والقائلة بأن الحجى عاجز عن معرفة اللامتناهي ؛ وبما أن اللامتناهي هو المعقول ، فإن هذه النتيجة غريبة ، إذ هي تؤكد عجز الحجى عن معرفة المعقول .

في هذا الجدل كما نفهمه ، أي في ادراك المتعارضات في وحدتها ، أو في ادراك الايجابي في السلبي ، يتكوّن الفكر التأملي . وهذا هو الجانب الجدلي الأكثر أهمية ، ولكنه الجانب الأصعب بالنسبة إلى التفكير غير الممارس وغير المتحرر حتى الآن . ولئن كان مثل هذا التفكير لايزال منكباً على فك ذاته من عادة استخدام

المصطلحات المجسّدة حسياً ، ومن الاستدلال كذلك ، وإن عليه أن يمارس التفكير المجرد ، وأن يدرك الأفكار السريعة في محدوديتها . وأن يتعلم أن يعرف بواسطتها . إن عرض المنطق باتجاه هذا العرض يتحتم عليه أن يلتزم في منهجه بالحفاظ على تقسيم الموضوع الآنف الذكر والاهتمام بالمحتويات الأكثر "عمليةً" ، وبالمعرفات المعطاة للأفكار الخاصة دون لمس الجانب الداخلي . أما بخصوص البيئة الخارجية ، وإن هذا العرض لابد له من أن يشبه التقديم العادي لهذا العلم ، ولكنه مع ذلك سوف يختلف عنه من حيث المحتوى ، وكذلك سوف يصلح للممارسة في التفكير المجرد ، ولو أنه لايصلح في مضمار التفكير التأملي . وهذا عرض لايمكن اعتباره غير المنطق الذي غدا شعبياً من خلال إضافة المادة الأنثروبولوجية والنفسانية . ولسوف يتمسح العمل صورة تحمل منطقاً منهجياً ، مع أن روح البنية ، أو المنهج (الذي يسكن في الجانب الداخلي) سوف لايظهر فيه هو نفسه .

وأخيراً ، أود فيما يخص التربية وعلاقة الفرد بالمنطق ، أن أضيف أن هذا العلم ، كالنحو ، يتبدى في جانبين . إنه شيء واحد بالنسبة إلى من يأتي إليه ، وإلى العلوم جملة ، لأول مرة ، ولكنه شيء مختلف بالنسبة إلى من يعود إليه من تلك العلوم . من يبدأ دراسة النحو يجد في أشكاله وقوانينه تجريدات جافة وقواعد اعتباطية ، وبعامة يجد مجموعة تحديدات ومصطلحات معزولة ولاتعرض إلا قيمة ودلالة ماهو ضمني في معناها المباشر ، إذ لايوجد فيها مايُعرف غير ذاتها . ومن الجهة الأخرى ، فإن من أتقن لغة وامتلك في الوقت نفسه معرفة مقارنة بلغات أخرى ، فهو وحده من يملك أن يحتك بروح شعب ما وثقافته عبر قواعد لغته،

فالقواعد والأشكال النحوية نفسها تصير لنا الآن قيمةحسية وجوهرية . ومن خلال النحو يمكن أن يتعرف على انبساط العقل ، أي على المنطق.وبذلك ، فإن من يقارب هذا العلم ، يجد للوهلة الأولى في المنطق نسقاً من التجريدات معزولاً ، نسقاً محصوراً ضمن ذاته ولايعانق المعارف والعلوم الأخرى داخل محضوره . وعلى العكس إذ حين يتباين مع ثراء العالم المدرك تصويرياً ، مع المحتوى الظاهري حقيقة العلوم الأخرى . وعندما يقارن بوعد العلم المطلق بالكشف عن الوجود الماهوي لهذا الثراء ، وللصيغة الداخلية للعقل والعالم و حقيقة ، فإن هذا العلم في هيئته المجردة ، وفي البساطة الباردة اللاملونة لتحديداته الخالصة ، يبدو وكأنه قادر على انجاز أي شيء بصورة أسرع من انجازه لوعده ، ويبدو في مواجهته لثرائه وكأنه شكل خاو وغير جوهري . إن المعرفة بالمنطق لأول مرة تحصر دلالته في ذاته فقط ، ويتحول محتواه إلى انشغال منفصلاً بتحديدات الفكر التي تواكبها فعاليات عقلية أخرى تمتلك لحسابها الخاص مادة ومحتوى خاصين بها . وقد يؤثر المنطق تأثيراً شكلياً على هذه الفعاليات مع أنه تأثير يأتي فقط من ذاته، وهو كذلك تأثير يمكن بالطبع عند الضرورة التخلص منه بقدر ما يتعلق الأمر بالبنية العلمية وبدراستها . ولقد قامت العلوم الأخرى حملة بطرح المنهج الصحيح ، أعني منظومةالتعريفات والبديهيات والنظريات وبراهينها . الخ وما يدعى الآن المنطق الطبيعي يستقي شرعيته من العلوم ويحاول أن يتقدم دون أية معرفة خاصة بطبيعة الفكر نفسه . بيد أن مادة هذه العلوم ومحتواها يؤخذان من حيث هما مستقلان تماماً عن المنطق ومشدودان كثيراً إلى الحس والشعور والتصور التشكيلي والاهتمام العلمي أياً كان نوعه .

لذا ، ينبغي في البداية أن نتعلم المنطق كشيء يفهمه المرء ويشعر فيه جيداً ولكن كشيء –عند الابتداء– يشعر المرء إزاءه بعدم الرؤية والعمق والدلالة الأوسع . وفقط بعد تعرف عميق على العلوم الأخرى يكف المنطق عن أن يكون بالنسبة إلى الروح الذاتي مجرد كلية تجريدية ويكشف نفسه بوصفه الكلية التي تعانق في داخلها ثروة الخصوص – تماماً كمثل من الأمثال ، فهو على شفتي شاب يفهمه تماماً لايمتلك المعنى الواسع المدى الذي يتمتع به حين يكون في عقل رجل ذي خبرة عمر طويل . فالمعنى بالنسبة إلى هذا الرجل يكشف بكامل قوته . وهذا يعني أن قيمة المنطق لايمكن تذوقها إلا بعد ممارسة العلوم ؛ فعند ذاك يقدم نفسه للعقل بوصفه الحقيقة الكونية ، لاكعلم خاص يواكب الوقائع والمواد الأخرى ، بل ككينونة ماهوية لهذه الوقائع والمواد كافة .

ومع أن العقل لايعي قوة المنطق هذه في بداية دراسته ، فإنه يتلقى داخل ذاته ، وعبر مثل هذه الدراسة ، القوة التي تقوده إلى الحقيقة كلها . إن نسق المنطق هو مملكة الظلال ، عالم الماهيات البسيطة المحررة من كل تجسيد حسي . ودراسة هذا العلم ابتغاء الاستبطان والعمل في هذه المملكة الظلية ، هي الثقافة المطلقة والتهذيب المطلق للوعي . في المنطق ينشغل الوعي بشيء بعيد عن الحدوس والأهداف الحسية ، بعيد عن المشاعر ، بعيد عن العالم المتخيل للتصور التشكيلي . ولدى النظر إليه من جانبه السلبي ، فإن هذا العمل يتألف من الابتعاد عن احتمالية التفكير المبتذل والاختيار العشوائي للأسس الخاصة – أو نقائضهـا –بوصفها أشياء صحيحة .

ولكن فوق كل شيء ، يكتسب الفكر بذلك الاستقلال والاعتماد على الذات.

إنه يستأنس بالمجردات وبالتقدم بواسطة الأفكار المتحررة من الراقات الحسية . ويطوّر طاقة لاريبة فيها ، طاقة تتمثل في شكل عقلاني لمعارف و علوم لمجموعة

كلها في تعددها المعقد ، طاقة إدراك العلوم والمعارف والنفاذ في طبيعتها الأساسية . ثم تعريتها من ملامحها الخارجية ، وبذلك تستخلص منها عنصرها المنطقي — أو الذي هو الشيء نفسه ، تملأ الأساس المجرد للمنطق المحرز بالممارسة ؛ وتنعمه بالمحتوى الجوهري للحقيقة المطلقة وتعطيه قيمة الكوني الذي لايظل قائماً بوصفه احص المواكب لخواص(جمع خاص) أخرى بل يحتوي هذه الخواص كلها ضمن قبضته ويكون ماهيتها ، أو الحقيقة المطلقة .

التقسيم العام للمنطق

مما قلناه حول فكرة هذا العلم وعن مكان وجود تسويغه ، يتضح أن تقسيمه العام يمكن أن يكون هنا آنياً فقط ، ويمكن أن يعطي بعض ميكرن كذلك آنفاً لهذا العلم، وبالتالي فإنه من وجهة نظر تاريخية في موقع يخوله أن يبين هنا سلفاً التمييزات الرئيسية التي سوف تدخل في تطور الفكرة .

وفوق ذلك ، يمكن قيام محاولة مسبقة ابتغاء ترقية مفهوم أساسيّ من أجل مثل هذا التقسيم ، ومع هذا وإننا إذ نفعل ذلك يتوجب علينا أن ننحيّ إلى تطبيق المنهج الذي سوف يتهم ويسوغ جيداً ضمن إطار العلم نفسه . ولذا تجدر الاشارة منذ البداية نفترض أن التقسيم ينبغي أن يرتبط بالفكرة ، أو يجب أن يكون مضمراً في الفكرة نفسها . ليست الفكرة تحديدية بل هي تحديد في حقيقتها ؛ وعلى أية حال فإن التقسيم يشرح تحديديتها بوصفها متطورة ، إنه حكم الفكرة ، وليس

حكماً عن موضوع أو آخر نتقط من الخارج ؛ بل هو حكم الفكرة ، أو تحديدها ، بأم عينها . إن صبيعة كون مثث قائم الزاويةأوحاد الزاوية أومتساوي الأضلاع ، وهو الشيء الذي تقسم المثلث وفقاً له ، ليس أمراً مضمراً في المثلث نفسه . أي ليست فيما يسمى عادة فكرة المثث ، فهذه الطبيعة قليلة الاضمارية تماماً بقدر ماهنالك من الاضمارية في مايسحب على فكرة الحيوان بحد ذاته ، أو الثدييات أو الطيور ، الخ ـ (أعني في (التحديدات التي تحكم التصنيف إلى ثدييات وطيور ، الخ ، وكذلك التقسيمات فرعية لهذه الأصناف إلى أنواع أخرى(١٢) . مثل هذه التحديدات تؤخذ من مكان آخر وتربط من الخارج بفكرة من هذا القبيل . وفي المعالجة الفلسفية للتصنيف أو التقسيم ، ينبغي للفكرة بحد ذاتها ابداء مافحواه أنها هي نفسها مجرى هذه التحديدات .

بيد أن فكرة المنطق في المقدمة ، كانت هي نفسها نتيجة علم سابق . وكذلك الأمر هنا أيضاً ، إذ هي موجودة مسبقاً . وبالتوافق مع تلك النتيجة عُرِّف المنطق بوصفه علم الفكرة الخالصة ، ومبدؤه هو العرفان الخالص ، الوحدة التي هي ليست وحدة تجريدية بل وحدة تجسيدية حية بفضل الحقيقة الرامية إلى أن التعارض القائم في الوعي بين كيان(١٣) ذاتي التحديد ، الذات ، وكيان آخر كهذا الموضوع ، يلقى انحلاله في المنطق ؛ فالكينونة تُعرَّف بأنها الفكرة الخالصة بحد ذاتها ، والفكرة الخالصة تعرف بأنها الكينونة الحقيقية . هاتان ، إذن ، هما البرهتان المتضمنتان في المنطق ولكنهما الآن ليستا منفصلتين ، كما هو معروف . لاكما في الوعي حيث تملك كل منهما أيضاً كينونة منفصلة بذاتها ، وفقط بسبب من أنهما في الوقت نفسه تعرفان بوصفهما متمايزتين (ومع ذلك بدون كينونة منفصلة) ،

لم تكن وحدتها تجريبية ميتة وخامة ، ولكنها وحدة تجسيدية .

وتكون هذه الوحدة كذلك المبدأ المطلق بوصفه عنصراً ، بحيث أن تطور الفرق المثالي مباشرة في ذلك المبدأ يتقدم داخل هذا العنصر وحده . إذ تم أن التقسيم هو ، كما قلنا ، حكم الفكرة ، وإقعاد التحديد المحايث لها سلفاً . وكذلك اقعاد الفرق . فليس علينا أن نفهم هذا الاقعاد بوصفه حلاً لتلك الوحدة التجسيدية وإعادتها إلى محدداتها وكأنما هذه المحددات تمتلك قواماً ذاتياً مستقلاً ، لأن مثل هذا الأمر سيكون عودة خاوية إلى نقطة الاستشراف السابقة ، أي إلى تعارض الوعي . وعلى أية حال ، فإن هذا قد تلاشى ، إذ تبقى الوحدة الآنفة الذكر هي العنصر ، وإن تميزات التقسيم والتطور لاتعد تنبع من خارج ذلك العنصر . وتبعاً لذلك فإن التحديدات الأسبق (تلك المستخدمة على درب الحقيقة) كالذاتية والموضوعية ، أو حتى الفكر والكينونة ، أو الفكر والواقعة ، بغض الطرف عن نقطة الاستشراف التي حددت منها هذه التحديدات ، تفقد طبيعتها التوكيدية الخالصة والمستقلة وتغدو الآن في حقيقتها ، أي في وحدتها ، وتختزل في أشكال . ولهذا السبب ، فإن هذه التحديدات نفسها ، من حيث فرقها ، تبقى إضمارياً مجمل الفكرة ، وهذا ما يتوضع في التقسيم ضمن بروده الخاصة .

وهكذا فإن مايؤخذ بالحسبان هو مجمل الفكرة ، أولاً بوصفه الفكرة في شكل الكينونة وثانياً ، بوصفه الفكرة . وفي الحالة الأولى تكون الفكرة فقط في ذاتها ، فكرة الواقع أو الكينونة . وفي الحالة الثانية ، أنها الفكرة بما هي فكرة ، الفكرة قائمة من أجل ذاتها (كما هي في الانسان المفكر ، إذا أردنا أن نذكر أشكالاً مجسدة ، وحتى في الحيوان الحساس وفي الكائن العضوي بعامة ، مع أنها ، طبعاً ،

ليست واعية في هذه الكائنات ، بل هي لاتزال مجهولة ، وهي الكائنات اللاعضوية وحدها تكون في ذاتها) . ووفقاً لهذا فإن المنطق ينبغي أن يقسم تقسيماً أولياً إلى منطق الفكرة بوصفها كينونة ومنطق الفكرة بوصفها فكرة — أو — باستخدام المصطلحات المألوفة (مع أن هذه أكثر غموضاً لأنها أقل تحديداً) إلى منطق « موضوعي » ومنطق « ذاتي » .

بيد أنه وفقاً للعنصر الأساسي في الوحدة المضمرة للفكرة ، ومن هنا وفقاً لعدم قابلية تحديداتها للتجزئة ، فإن هذه التحديدات ، حين تميز بعضها عن بعض لدى انفصال الفكرة في فرعيها ، ينبغي كذلك على الأول أن تقف في علاقة تقوم فيما بينها . إن هذا يسفر عن قطاع للتوسط ، وهو الفكرة بوصفها نسقاً للتحديدات المتأملة (بفتح الهاء)، أي نسق للكينونة في سياق الانتقال إلى الكون — داخل — الذات أو إلى داخلية الفكرة . وبهذه الطريقة ، فإن الفكرة في حد ذاتها لاتكون حتى الآن قد أفصحت من حال ذاتها ، ولكنها مازالت مزعوجة بخارجية الكينونة المباشرة . وهذا هو مبدأ الماهية الذي يقف في منتصف الطريق بين مبدأ الكينونة ومبدأ الفكرة . وفي التقسيم العام للمنطق في الكتاب الراهن ضمت الفكرة إلى المنطق الموضوعي ، إذ مع أن الماهية هي سلفاً داخلية الكينونة ، فإن طبيعة الموضوع ينبغي أن تدخر من أجل الفكرة حصراً .

اعترض كانط(١٤) بشدة على مايسمى عادة المنطق الآخر ، أعني المنطق المتعالي (ترنسندلي) . إن ماقد سميته هنا المنطق الموضوعي يتطابق جزئياً مع مايسميه كانط المنطق المتعالي . وهو يميزه عما يسميه المنطق العام بهذه الطريقة ، (أ) انه يتعامل مع الأفكار التي تؤول قبلياً إلى الموضوعات ونتيجة لذلك فإنه لايصدر عن المحتوى

العام للمعرفة الموضوعية ، أو بعبارة أخرى . إنه يحتوي على قواعد التفكير الخالص للموضوع .و(ب) في الوقت نفسه يعالج مصدر معرفتنا بقدر ما لاتستطيع هذه المعرفة أن تعزى إلى الموضوعات . وإلى هذا الجانب الثاني حصراً يتوجه اهتمام كانط الصنفي إن فكرته الرئيسية هي صيانة المقولات من أجل الوعي الذاتي بوصفه «الأنا الذاتي» وبفضل هذا التحديد تبقى وجهة النظر محصورة ضمن الوعي وضمن تعارضه . ومن جانب الشعور والحدس التجريبيين فإن وجهة النظر هذه قد أهملت شيئاً آخر لم يتوقع ولم يتحدث بالوعي الذاتي المفكر . إنه الشيء –في– ذاته . إنه شيء غريب عن الفكر وخارجي بالنسبة إليه –مع أنه من السهولة بمكان ملاحظة أن مثل هذا التجريد بوصفه الشيء –في– ذاته هو نفسه ليس إلا من نتاج الفكر . وهو بعد ذلك من نتاج الفكر المجرد فقط . ولئن كان «أتباع» آخرون لكانط قد عبروا عن أنفسهم فيما يخص تحديد الموضوع بواسطة الأنا بهذه الطريقة . أي أن موضعة الأنا ينبغي أن ترى بوصفها فعلاً" للوعي ضرورياً وأصيلاً"–الأمر الذي سيكون وعياً بذلك الوعي أو حتى موضعة له– فإن هذا الفعل المموضع (بكسر الضاد)،في تحرره من تعارض الوعي ،هو أقرب إلى مايمكن حقاً أن يعد الفكر بحد ذاته(١٥). ولكن هذا الفعل ينبغي ألا يسمى الوعي ، إذ يضم الوعي داخل ذاته تعارض الأنا وموضوعها الذي لايحضر في ذلك الفعل الأصلي.إن اسم الوعي يمنحه مظهر الذاتية أكثر مما يمنحه إياه مصطلح الفكر . الذي ينبغي هنا ، على أية حال ، أن يؤخذ حقاً بالمعنى المطلق بوصفه الفكر اللامتناهي الذي لايلوثه تناهي الوعي ، وبإيجاز : بوصفه الفكر بما هو فكر .

ولما كان اهتمام الفلسفة الكنطية منصباً على مايسمى الجانب المتعالي (الترنسندنتالي)

المقولات . فإن معالجة المقولات نفسها قد أسفرت عن نتيجة فارغة . فالذي تكونه في ذاتها ودون العلاقة بالأنا المشترك بينها جميعاً ، فاطبيعتها الخاصة في علاقة بعضها ببعض ، وما علاقة بعضها ببعض ، إن هذا مالم يكن موضوعاً للنظر. ولهذا فإن هذه الفلسفة لم تسهم ولو اسهاماً طفيفاً في عرفان طبيعة المقولات. والذي هو وحده ذو أهمية بهذا الخصوص يتواجد في نقد الأفكار. بيد أنه إذا كان للفلسفة أن تحرز أي تقدم حقيقي ، كان من الضروري أن ينصب اهتمام الفكر على معالجة الجانب الشكلي ، وعلى معالجة الأنا ، والوعي بما هو وعي . أي معالجة العلاقة المجردة للعرفان الذاتي بالموضوع ، بحيث أن معرفة الشكل اللامتناهي ، أي شكل الفكرة ، هو ماينبغي تقديمه ولكن كيما يغدو الوصول إلى هذه المعرفة ممكناً ، فإن ذلك الشكل ينبغي تخليصه من التحديدية المتناهية التي هو فيها الأنا أو الوعي . فالشكل حين يتبع الفكر إلى تنقيته ، سوف يمتلك داخل ذاته القدرة على تحديد ذاته ، أي أن يعطي نفسه محتوى ، أو محتوى مشروحاً بالضرورة في شكل نسق من تحديدات الفكر .

فالمنطق الموضوعي ، إذن ، يحل محل الميتافيزياء السابقة التي استهدفت أن تكون البنيان العلمي للعالم ضمن اطر الفكر وحده . ولئن اهتممنا بالصيغة النهائية في إحكام هذا العلم ، فإن الانطولوجيا(١٦)هي أولاً ومباشرة مايحل المنطق الموضوعي محلها — ذلك الفرع من الميتافيزياء الذي افترض فيه أن يستقصي طبيعة الإنز (١٧) بعامة . والأنز تضم كلا من الكون والماهية ؛ وهذا تمييز تحتفظ له اللغة الألمانية لحسن الحظ بمصطلحات مختلفة . ولكن فوق ذلك ، يضم المنطق الموضوعي بقية الميتافيزياء بقدر ماحاولت هذه الأخيرة أن تستوعب ضمن أشكال الفكر الخالص رافقات(١٨)خاصة تؤخذ أساساً من التصور التشكيلي ، أعني النفس

والعالم والله . وتشكل تحديدات الفكر ماكان ماهوياً في صيغة البحث . وعلى أية حال . ينظر المنطق إلى هذه الأشكال في تحررها من تلك الراقات . ومن موضوعات التصور التشكيلي . إذ هو يرى تلك الأشكال وطبيعتها وقيمتها من حيث قوامها الخاص . أما الميتافيزياء السابقة فقد أحجمت عن مثل هذا العمل ؛ ولذا فقد استحقت التوبيخ العادل بسبب من استخدامها اللانقدي لهذه الأشكال دون أي استقصاء أولي فيما يتعلق بما إذا كانت قد استطاعت أن تكون تحديدات للشيء — في — ذاته ، وكذلك بكيفية هذه الاستطاعة ، ولتستخدم التعبير الكانطي ؛ أو تعبير المعقول عوضاً عنه . فالمنطق الموضوعي ؛ لهذا هو النقد الصحيح لتلك الأشكال — وهو نقد لاينظر إليها من حيث هي متباينة تحت الأشكال المجردة للقبلية والبعدية ؛ بل هو ينظر إلى التحديدات نفسها وفقاً لمحتواها الخاص .

أما المنطق الذاتي فهو منطق الفكرة ؛ منطق الماهية التي أنكرت علاقتهابالكينونة أو بكينونتها الوهمية ، والتي هي في تحديدها لم تعد خارجية بل ذاتية — حرة الاعتداد ، وذاتية التحديد ، أو هي نفسها ، و لمـا كانت الذاتيـة تجلب معها التصور الخاطئ للصدفة والنزوة ، وتجلب بعامة سمات تخص شكل الوعي ، فإنه مامن أهمية خاصة يمكن أن تعطى هنا على التمييز بين الذاتي والموضوعي . هذه التحديدات ستخضع لاحقاً لتطوير أكثر دقة في المنطق نفسه .

وبهذا نقسم المنطق بعامة إلى المنطق الموضوعي والمنطق الذاتي ، ولكنه — بمزيد من الدقة — يحتوي على ثلاثة أقسام :

أولاً — منطق الكينونة ؛

ثانياً — منطق الماهية ، و

ثالثاً — منطق الفكرة .

الحواشي

ملاحظة : جاء في دفاتر لينين الفلسفية أن الفكر العلمي المعاصر يتأسس على ثلاث ركائز هي : منطق هيغل (١٨٠٢) والبيان الشيوعي ، و«أصل الأنواع» لداروين . ومن الغريب أن هذا «المنطق» الذي هو أساس كل فكر معاصر لم يترجم إلى العربية بعد.

لقد ترجمت هذه المقدمة عن الترجمة الانجليزية التي قدمها ا. ف. ميلر وراجعها ج. ن. فندلي، والتي طبعت في الولايات المتحدة الأمريكية (المترجم)

١ - أفضل أن أترجم كلمة Reason اللاتينية بكلمة «الحجى» العربية ، إذ تعني كل من اللفظة الوصول إلى الحقيقة عبر المحاججة أو المحاكمة . وهذا يعني أن كلمة « Reasoning » يمكن أن تترجم بكلمة «التحجي». فالحجى هو تلك الطاقة العقلية الفعالة التي تصل إلى اليقين عبر مصارعة جوانب الفكرة بنفسها. (المترجم)

٢ - الفكرة هنا هي ترجمة لكلمة الانجليزية Notion والكلمة الألمانية Begriff . والبيغريف عند هيغل هي التجلي المطلق للعقل وهي محور فلسفته كلها . (المترجم)

٣ - هذا الكتاب من مؤلفات هيغل الهامة ، نشره عام ١٨٠٧ . (المترجم).

٤ - أي في حقيقة الأشكال (المترجم)

٥ - المقدمة الجدلية هنا هي الأنستانس Instance .

٦ - النوس (Nous) من مقولات الفلسفة اليونانية ومعناه الفكرة . (المترجم)

٧ - الفلسفة النقدية هي فلسفة (كانط) الذي وضع «نقد العقل المحض» و«نقد العقل العملي» ، كما قام بنقد ملكة الحكم في «نقد الحكم» « المترجم »

٨ - أي مثالية أفلاطون «المترجم»

٩ - وليس على صناعة شيء جديد «المترجم»

١٠ - ملاحظة في الصفحة الأولى من آخر معالجة لهذا العلم ، وهي التي ظهرت مؤخراً تحت عنوان « نسق المنطق » ، بقلم فرايز ، تعود إلى الأسس الانتروبولوجية . والفكرة التي بنيت عليها هذه المعالجة

هي من السطحية– سواء في ذاتها أو في نتيجتها – بحيث أنني قد وفرت على نفسي مشقة أخذ أية ملاحظة عن هذا الكتاب نفسه .

١١ – وستتألف من موضوعات تجسدية أخرى وهي فروع فلسفية محددة لها (هيجل)

١٢ – يقصد هيجل هنا أن فكرة الحيوان العامة والمجردة لاتنطوي على تقسيمه إلى ثدييات وطيور وزواحف وحيوانات عاشبة وأخرى مفترسة ، تماماً مثلما أن فكرة المثلث لاتنطوي على تقسيمه مثلث إلى قائم الزاوية أو متساوي الساقين أو متساوي الأضلاع (المترجم)

١٣ – درج الكثير من المترجمين على نقل كلمة Entity بكلمة «كينونة» ، وهذا خطأ ، في رأيي ، لأن معنى «كينونة» العربية ترادف تماماً كلمة «كون» أي أن يكون الشيء ، وهذا مايعادل في الانجليزية كلمة Being . أما كلمة Entity فخير مايقابلها في العربية هو كلمة «كيان» . ولا علاقة أن نترجم كلمة Being الانجليزية بكلمة «كون» العربية ، مع أن هذه اللفظة قادرة تماماً على نقل اللفظة الانجليزية ، والسبب في ذلك هو أن كلمة «كون» أصبحت تشير في أذهاننا إلى هذا الوجود كله ، أي إلى ماتعنيه كلمة Uhiverse . ولهذا أرى من الصواب أن نترجم Entity بكلمة كيان ، وأن نترجم Beiny بكلمة كينونة ، لأن الكون هو Uhiverse . (المترجم)

١٤ – يسعني أن أذكر أنني في هذا الكتاب أعود تكراراً إلى الفلسفة الكانطية (التي قد تبدو للكثيرين زائدة عن الحاجة) لأن أي شيء يمكن أن يقال ، سواء في هذا الكتاب أو في أي مكان آخر ، حول الطبيعة الدقيقة لهذه الفلسفة وحول أجزاء معينة من أبحاثها ، فهي تشكل أساس الفلسفة الألمانية ونقطة بدايتها ، وهذه هي مأثرتها التي تبقى غير متأثرة بأية أخطاء قد نكتشف فيها . وكذلك فإن سبب العودة المتكررة إلى هذه الفلسفة في المنطق الموضوعي هو أنها تدخل في الاعتبار التفصيلي جوانب من المنطق هامة وشديدة التخصيص ، في حين أن المؤلفات الفلسفية الأخيرة لم تنتبه لهذه الجوانب . وربما قد أبدت في بعض الأحيان ازدراء فجاً لها ، ولكنه ازدراء لم يمر دون أن يثأر له . إن التفلسف الذي هو واسع الانتشار بين ظهرانينا ، لايعبر إلى ماوراء النتائج الكانطية وهي النتائج القائلة بأن العقل لايملك أن يحوز معرفة ذات محتوى حقيقي ، أو مادة الموضوع ، وفيما يتعلق بالحقيقة المطلقة فإنه يسعى توجيهه إلى الإيمان . ولكن ماهو نتيجة مع كانط ، يشكل نقطة الانطلاق المباشرة في هذا التفلسف ، وبذلك فإن العرض السابق الذي تشتق منه تلك النتيجة ، والذي هو معرفة فلسفية ، يستبعد سلفاً . وبذلك فإن الفلسفة الكانطية تصلح وسادة للاسترخاء للفكر الذي يهنئ نفسه بالاعتقاد بأن كل شيء قد برهن عليه وأقر . ولهذا ، على المرء من أجل المعرفة الصحيحة ، من أجل محتوى معين للفكر ، وهو مالا يوجد في مثل هذا الرضى القاحل العقيم ، أن يرجع إلى ذلك العرض السابق . (هيجل)

١٥ – لو كانت عبارة "وجود الموضوع" توحي بمتحدث أخرى للروح ، كما توهم مثلاً ، وجب أن نلاحظ أننا نتكلم من جهة الموضوع بقدر ما تتعلق عناصر محتواه بالشعور والحدس . مثل هذا الموضوع هو فكرة ، وتحديداً يعني أن نتحدث من جهة ، ومن جهة أخرى ، وبقدر ما هو شيء حسي ، أن نتحدث بتجريد من الأفكار ... أي أن نتصوره من خلال الفكر . (جيمس)

١٦ الأنطولوجيا هي علم الكائن ، أو العلم الذي يدرس الأشياء نفسها (المترجم)

١٧ الإنز (Ens) كلمة لاتينية ، أوردناها لاتينية ، لاعتقادنا أن ليس لها مرادفاً عربياً دقيقاً كما يوضح هيجل في هذا السياق ، وربما تعني مجموع الكون والماهية معاً . ولدى العودة إلى قاموس اكسفورد نجدها تعني الكينونة أو الكيان ، كما تعني الكيان بوصفه فكرة مجردة . ولقد تعني الماهية في القديم . ومن معانيها كذلك ، جوهر الأشياء ... أي جسم طبيعي مركب (المترجم)

١٨ – الركائز ترجمة لكلمة **Substrata** التي اعتاد المترجمون أن يترجموها مع كلمة "الركائز" إلى هذه اللفظة العربية ، أعني ... ، لا تصلح ترجمة لتلك الكلمة اللاتينية ، لأنها لا تعطي صورة التنضيد أو الطبقية ، في حين أن كلمة ركائز حاملة تماماً لتلك الصورة . (المترجم)

المنحى السوسيولوجي في النقد الأدبي

بقلم : يا . ي . إلسبرغ

ترجمة : نوفل نيوف

ياكوف يفيموفيتش إلسبرج .

باحث وناقد سوفيتي (من مواليد موسكو ١٩٠١) . ينشر أبحاثه الأدبية منذ عام ١٩٢٠ . ساهم في عدد من الكتب النقدية وبرز على الخصوص بعد الحرب الثانية . اهتم بالسوسيولوجيا في الأدب مبكراً وانعكس ذلك في كتبه عن أ . ي . غيرتسن ، وشيدرين ومكسيم غوركي . حائز على جائزة الدولة عام ١٩٤٩ ونال لقب دكتور في الآداب عام ١٩٥١ . صدر له عام ١٩٧٢ مجموعة دراسات بعنوان «النظرية الأدبية البرجوازية المعاصرة » ومنه اخترنا هذه المقالة .

ازدادت في السنوات الأخيرة حدة أهمية الاتجاه الذي يمكن تسميته بالسوسيولوجي في النظرية الأدبية السائدة في البلدان الرأسمالية كألمانيا الغربية ، فرنسا وبلجيكا وغيرها . .

إنها لظاهرة عميقة الدلالة ومتناقضة داخلياً . فهي تعكس وعي العجز لدى مختلف أنواع التناول والطرائق الذاتية المهيمنة في النظرية الأدبية البورجوازية .

ولكن ، هل ماتكشف من انشداد إلى المنحى السوسيولوجي يعني الطموح

حقاً للتخلص من نواقص وعيوب الذاتية واللاتاريخية ، أم أن الأمر مجرد محاولة لتجاهل ذلك عملياً بعد التحدث عن تلك المخاطر كلامياً ؟

إن مجمل أهمية ومغزى ودلالة مايقدمه هذا الطرح تنحصر بالضبط في أن الأجوبة ذات البعد الواحد مستحيلة هنا إن هذه الفئة من العلماء أو تلك تعالج النوع الصعب من المسائل تشكل متينة انطلاقاً من كونها مضطرة لتبني مواقف أكثر أو أقل تحديداً بالنسبة إلى القضايا الجذرية في النظرية .

إلا أنه لابد ، قبل كل شيء ، من التذكير بأن المنحى السوسيولوجي لم يصبح على الإطلاق ذلك التيار الغالب في النظرية الأدبية البرجوازية . فهو مايزال في الآن ، أضعف أثراً في الولايات المتحدة الأمريكية ، التي تصلها « الصرعات » النظرية الأوربية متأخرة على الدوام تقريباً . حيث لايتميز الفكر الجمالي عموماً بالاستقلالية والتفرد .

وجديرة بالاهتمام ، في هذا الصدد ، بعض آراء أبرز ممثلي النظرية الأدبية البرجوازية الأمريكية رينيه ويلليك الذي نشر مقالاً بعنوان « الاتجاهات الرئيسية في النقد الأدبي وعلم في القرن العشرين عام ١٩٥٩ في مجلة « شتوديوم جينرالي » التي تسلط الضوء على قضايا العلوم الاجتماعية والدقيقة ويشرف عليها عدد من العلماء البرجوازيين الرواد من ألمانيا الاتحادية والولايات المتحدة الأمريكية . وقد صدر هذا المقال بصورة معدلة بعض الشيء في مجلة جامعة اييل عام ١٩٦١ ، ثم أدرج في كتاب يضم مجموعة من مقالات ر . ويلليك عنوانه «نظريات النقد وعلم الأدب» .

وهاكم ماهو مثير للفضول . أن التصنيف الذي قدمه هذا العالم للاتجاهات في النقد والدراسات الأدبية قد ظل ثابتاً في جميع صيغه . وذلك التصنيف هو :

١ (الماركسية ٢،) الاتجاه المبني على التحليل النفسي الفرويدي . ٣ (الاتجاه اللغوي) ويقصد ويلليك ، قبل كل شيء ، الشكلية الروسية ، فوسلير ، شبيتسر ... الخ (٤) «الشكلانية العضوية الجديدة » أي « النقد الجديد » الانجلوسكسوني بزعامة أ. ريتشاردز ، ٥ (الاتجاه الأسطوري) ميثولوجي (، اتجاه يونغ ٦) الاتجاه الفلسفي الوجودي في الأغلب . الذي يربط به ويلليك طريقة التفسير في شخص شتايغر (١) أيضاً . غير أن مايهمنا الآن ليس هذا التصنيف بقدر ما يهمنا كونه خالياً من مكان للمنحى السوسيولوجي . وعموماً فإن ويلليك ، الميال إلى الانتقائية (التوليفية) على أساس الشكلانية ، يسوغ الاستخفاف المعلوم بالنزعات الجديدة في العلم وخاصة مايخالفه شخصياً .

وفيما يخص المنحى السوسيولوجي ، فإن هنريك مثير . وهو أستاذ إحدى الجامعات الأمريكية ، قد صرح في العدد الأول من مجلة «شتوديوم جنرالي» نفسها عام ١٩٦٤ قائلاً : «إن السوسيولوجيا الأدبية أصبحت « موضة » في الوقت الحاضر علماً بأنه يتعذر شرح كيف جرى ذلك»(٢) والواقع أن أعمال أرنولد هاورر ، في الخمسينات ، الذي وصف طريقته بالسوسيولوجية : « فلسفة تاريخ الفن» و «التاريخ الاجتماعي للفن والأدب »(٣) كانت استثناءات نادرة جداً على خلفية نظرية الأدب والفن البرجوازية في ألمانيا الاتحادية والولايات المتحدة الأمريكية ، حيث ظهرت هذه الكتب لأول مرة . أما في الستينات فنجد شيئاً آخر .

في كتاب م.مارن- غريزيباخ « طرائق علم الأدب» (١٩٧٠(تتباين الاتجاهات

التالية ، التي ينتسب أول اثنين منها بصورة رئيسية إلى الماضي : ١) الوضعية ، ٢) تاريخ الروح ، ٣) الطريقة الفينومينولوجية ، ٤) الوجودية ، ٥) الطريقة المورفولوجية التي ترى ماري جيريلباخ أن غوته هو مؤسسها. أما رائدها المعاصر الأول فهو غيونتر موللر. وهي تفترض أن هذه الطريقة تنبثق من الفهم اللاعقلاني للشكل والصورة . («الجشتالت») . ٦) المنحى السوسيولوجي الذي ينتمي إليه أدورنو ، هاوزر والماركسيون . ٧) البنيوية . ٨) الطريقة الاحصائية. غير أن الطريقتين الأخيرتين لايجري بحثهما في هذا الكتاب الصغير لأن المؤلفة لاتعتبر نفسها واسعة الاطلاع (٤)

وينطلق ر. ويلليك في تقويمه للاتجاهات النقدية الأدبية، من مبدأ ساد في الخمسينات . حقاً أنه يتحدث عن النقد الأدبي الماركسي ، ولكن كالحديث عن ظاهرة تنتسب للماضي ولاتستطيع الاجابة عن القضايا الحية والمهمة حقاً التي تواجه العلم ، وهو يرى في النقد الأدبي السوفييتي مجرد تجسيد لعقيدة لاتأخذ الحياة في حسبانها . ملفت للنظر أيضاً أن ويلليك يعتبر جورج لوكاتش «أبرز ناقد ماركسي معاصر» (كما يعتبر كتابه «الرواية التاريخية» رائعة) ، كما أن الناقد الأمريكي فوق ذلك يناقض في الأصل بين لوكاتش والماركسية ، باعتبار الماركسية من وجهة نظر ويلليك، لاتهتم «بالقيم الأدبية» التي يوليها لوكاتش اهتماماً معيناً (٥). والواقع أن تأثير الماركسية في العلوم الأدبية في الغرب لايتقلص بل ينمو . وفي أوساط المنظرين الذين لايتجاوزون حدود النظرة البرجوازية نجد أن الاهتمام الجلي تماماً بسوسيولوجيا الأدب يقود، كما سنرى ، ولو بعضاً منهم إلى الاحتكاك بالدراسة الأدبية الماركسية .

كثيراً ماتردد في السنوات الأخيرة ، مثلاً ، في فرنسا ، انجلترا ودول

أوروبية أخرى ، لدى معالجة طرائقية البحث الأدبي اسم لوسيان غولدمان مؤلف عدد من الأعمال في مجالات الفلسفة وعلم الجمال والأدب التي أبرزتها صحافة الطريقة السوسيولوجية .

وتتوقف بهذا الخصوص عند أشهر كتبه «سوسيولوجيا الرواية» الصادر عام ١٩٦٤ ، لقد كان هذا الكتاب ثمرة عمل ل . . . غولدمن في مركز سوسيولوجيا الأدب لدى معهد علم الاجتماع في جامعة بروكسل . ومعروف أن ل . غولدمن يحاول ايجاد تأسيس لمقولة كتابه الرئيسية اعتماداً على منهجية ج . لوكاتش بالذات وبالدرجة الأولى على نظريته» ضرورة «واقع». إنه يطمح لاقرار العلاقات المباشرة، التي تتجاوز حياة العصر الأيديولوجية والفكرية. بين البنية لاجتماعية- الاقتصادية للمجتمع ، من جهة ، و«بنية» الأدب من جهة أخرى . مدخلاً تحت مفهوم «البنية» كلاً من الشكل والنوع الأدبي ومبادئ تصوير الواقع .

يقول ل. غولدمن: « يبدو لي شكل الرواية نقلاً لحياة اليومية في المجتمع الفردي وليد الانتاج الاستهلاكي إلى المستوى الأدبي» . ان غولدمن، إذ يعتبر البحث عن علائق فكرية وايديولوجية بين الأدب و« الوعي» الجماعي عقيماً ، يرى بينهما علاقة في « تشابه البنى» وحسب ، ثم ان « الوعي الجماعي» لايتبدى لهذا العالم الاجتماعي أكثر من«انعكاس بسيط للحياة الاقتصادية» حيث أن «الوعي الجماعي» ، كما يتبين ، لايعرف الصراع الفكري والنزاعات الفكرية .

ويجد غولدمن تفسيراً لذلك سادجاً. غير أنه ليس جديداً نهائياً بل معروف جيداً في مؤلفات عدد من ايديولوجي المجتمع الرأسمالي المعاصر . هذا التفسير

يقول : «إن البروليتاريا لم تصبح قوة ثورية مناقضة للمجتمع ، بل ، على العكس اندمجت إلى حد كبير في هذا المجتمع» .

من هذه المقدمات ، يتبع ، على الأخص الاعتراف بممثلي «الرواية الجديدة» المحدثة بأنهم « الواقعيون الأكثر حدية» . ويرى ل. غولدمن عندروب - غرييه « ظهور عالم الأشياء المستقل الذي يمتلك بناه الذاتية وقوانينه الخاصة التي يستطيع الواقع الانساني أن يجد التعبير عن نفسه وإلى حد ما من خلالها فقط » (٦)

وهكذا ، يجد ل. غولدمن تناسباً مباشراً بين بنية « الرواية الجديدة » والبنية الاجتماعية - الاقتصادية للمجتمع البرجوازي ، علماً بأن السياسة والايديولوجيا ، بالنسبة لهذا المجتمع ولهذه الرواية ، تبدوان قليلتي الأهمية جوهرياً . وتتحدد بنية « الرواية الجديدة » بشيئيتها الخالصة ، أما بنية المجتمع فتحدد في الغالب ، ان لم لم يكن دائماً ، بالاقتصاد الذي يتقدم السياسة والحياة الروحية . . الخ .

انطلاقاً من هذا ، فإن المؤلفات الواقعية حقاً في المجتمع البرجوازي المعاصر هي فقط تلك التي تتحاشى القضايا الفكرية والسياسية مقتصرة على التعبير الشيئي - التجريبي والوصفي - التعدادي للواقع وأفعال الانسان .

بالاضافة إلى ذلك ، تجدر ملاحظة أن ل. غولدمن يحاول ، في بعض الاحالات الأخرى ، أن يربط بنى الأعمال الأدبية بـ «البنى العقلية» لبعض الجماعات الاجتماعية مثلاً ، يربط ابداع مالرو بدور وأفكار «نخبة المتخصصين» (٧). غير أن الحديث ، حتى في هذه الأحوال ، ليس عن علاقة الأدب بالصراع الطبقي أو الفكري .

وواضح أن ج. لوكتش يمكن أن يتحمل مسؤولية الطرائقية الدائرة في فلك ل. غولدمن بالقدر الذي تساعد فيه نظريته « ضرورة الواقع » بشكل فعلي

على تقليص دور رؤية الكاتب للعالم . والحد من وعيه الفكري الهادف والانتقاص من الدور الايديولوجي للأدب . وعموماً . فإن سمات المنحى السوسيولوجي العامي لم تكن غريبة نهائياً على ح. لوكاتش . ومن الواضح، إلى جانب ذلك ، أن ح. لوكاتش في أعماله الرئيسية التي كتبها قبل عام ١٩٥٦ عالج الأدب على أرضية الصراع الطبقي للعصر وانطلاقاً من هذا الصراع . هذا إذا أغفلنا الحديث عن أن مجموعة كاملة من أعماله موجهة تماماً لنقد الأفكار الرجعية في حقل الفلسفة، علم الجمال والفن ونقد الانحطاطية (الديكادنس) .

إن ح. لوكاتش ليأنف من التوقيع على قبول هذه الآراء المبسطة التي يطرحها ل . غولدمن ، علماً بأن الأول قد أعطى حقاً د فعاً قاد إلى تلك الآراء . ولكن لماذا يبحث غولد من نفسه عن مساندة منهجية في أعمال ح. لوكاتش؟ يجب الاعتراف انه في هذا الصدد ليس وحيداً الآن بين النقاد الأدبيين البرجوازيين . ومع ذلك ، علينا أن نأخذ بعين الاعتبار الجانب الآخر من المسألة . وفي وسع كتب ح . لوكاتش أن تثير اهتمام عدد من علماء الغرب ، الذين لايرغبون في اعتناق الايديولوجيا البرجوازية بشكل أعمى ، بمعالجتها آراء ماركس ، أنجلس ولينين في الأدب ، وهذا ، في حده الأدنى . ينطبق أيضاً على كتاب ل . غولد من، إذ أنه هو الآخر يستشهد بماركس محاولاً ايجاد أساس لنظريته .

يتبين أن المنحى السوسيولوجي لدى كل من ح. لوكاتش ول . غولدمن جذاب بالنسبة لعدد من العلماء غير الراضين عن حالة النظرية الأدبية البرجوازية والباحثين عن طرق جديدة .

ويثير الفضول أن دارغاليمار . إذ تقوم بالدعاية لكتاب غولدمن ، تشير إلى

«إثارته» المنبعثة من أن «الجماعات الاجتماعية هي التي تعتبر منبعاً لظواهر الفن وليس الأفراد المنعزلون بالرغم مما هو واضح من أن هؤلاء بالذات هم الذين يدعون المؤلفات» .

من الطبيعي ، من وجهة نظر القارئ . ان هذه الكلمات تبدو ساذجة للغاية . ولكن الدار المذكورة تعرف جيداً أولئك الذين تتوجه إليهم . فعلاً ، ان القارئ الفرنسي قد ألف الدراسات الأدبية التي تفسر كل عمل أدبي بشكل ذاتي محض ، والتي لاترى فيه أكثر من شيء فردي . وفي نهاية المطاف ، غير قابل للادراك لدرجة أن الدراسة الاجتماعية الباحثة عن تفسير شرعي من الناحية الاجتماعية لظواهر الأدب ، تبدو مثيرة . ولتقويم مواقف علماء الاجتماع الفرنسيين المعاصرين الذين يصرون على تسمية أنفسهم علماء اجتماع بنيويين نتوجه إلى آراء أحد البارزين بين اتباع غولدمن :ج. لينهاردت عام ١٩٦٦ .

ففي جداله ضد « النقد السيكولوجي » المعتمد على فرويد ، من ناحية ، وضد نفي العلاقات السوسيولوجية التي تميز المذهب الوجودي ، وضد الحجج المؤيدة للقول بأن التعبير الأدبي يمكن أن يكون فردياً فقط ، من جهة أخرى ، وهما ناحيتان يطرحهما نصير الوجودية س. دوبروفسكي ، يقول لينهاردت: « إن بنية الفكر ، نظام المقولات ورؤية العالم أمور ليس في مقدور الفرد المستقل أن يخلقها . إنه يرث اللغة معتمداً بشكل واسع على التجربة التي تتبلور فيها . إنه يرث أيضاً . . نظام القيم العقلية وطرائق التقويم التي يمكن تسميتها بالمصطلح الشامل : رؤية العالم . . . إن مهمة البنيوية النشوئية (أي المنحى السوسيولوجي –المؤلف) هي أن تجد في العالم المتخيل المعبر عنه في العمل الأدبي بنى رؤية العالم أي البنى المميزة

لتلك الجماعة الاجتماعية التي يرتبط بها الكاتب بهذا الشكل أو ذاك ،والتي استمد منها تلك الرؤى»(٨)

إن ليهاردت محق تماماً إذ يقف ضد محاولات « النقد السيكولوجي » الفرويدي التي ترى منابع العمل الأدبي في اللاوعي .

ومن الضروري ملاحظة ذلك لأنه أصبح ملحوظاً ميل ل. غولدمن ، وخصوصاً في أواخر حياته (مات عام ١٩٧٠) ، لتوحيد الآراء المتحسرة من الماركسية ، مع غيرها من الآراء ذات الطابع الفرويدي . وهكذا فإن غولدمن، في مجادلته التي بدأها منذ عام ١٩٦٥ وطبعت موادها عام ١٩٧٠ ، حاول أن يوحد طريقتي مركس وفرويد مسمياً تعاليمهما ب«البنيويات الشوئية» (٩) ، إلا أنه يشدد على الفروق القائمة بينهما .

لقد أراد غولدمن أن يوحد نظرية فرويد عن الفرد بنظرية مركس عن المجتمع ساقطاً في مايمير العلم البرجوازي من عدم تقدير كاف لنظرية الماركسية — اللينينية حول الفرد .

ولعل لي ليتهاردت . جوهري أيضاً أنه لاينطلق من البنى الاقتصادية بل من البنى الفكرية والأيديولوجية . ومن الطبيعي تماماً أن يبحث عن الجذور الفكرية والروحية لهذا العمل الأدبي أو ذاك في سيكولوجيا وأيديولوجيا هذه الجماعة الاجتماعية أو تلك . غير أن ذلك لايعني نهائياً أن الكاتب يصور آلياً وكما في مرآة ويعيد بناء رؤية العالم التي تميز مثل هذه الجماعة الاجتماعية . إذ كان يجب ، إذا طرحنا المسألة على هذا الشكل على جميع الكتاب ، المرتبطين بهذه الجماعة ، أن يكونوا متشابهين في جوهرهم .

حقاً إن لينهاردت يلاحظ أن رؤية العالم التي تضمها الجماعة تعتبر بالنسبة للكاتب مجرد شكل يتصهر ويتشكل فيه « عالم خيال المبدع ، العالم الذي تنعكس فيه شخصية الأديب بحرية » . غير أنه من خلال مجمل مسار مناقشات لينهاردت يتضح أن الكاتب ، من وجهة نظره ، عاجز عن تكوين رؤيته للعالم لأنه « حتى دون أن يفكر (أي بدون وعي – المؤلف) يستغل بذلك المهج النظري الموضوع تحت تصرفه »(١٠) ويقود مثل هذا الموقف إلى الانتقاص من عقيدة الفنان واستقلالية موقفه الفكري – الابداعي وبحثه عن الحقيقة . وهكذا تتكشف هنا أيضاً النزعة الموضوعية الخاصة عموماً بالمنحى الاجتماعي ، كما رأينا .

وتنعكس هذه النزعة لدى ممثلي المنحى الاجتماعي في علم الأدب (وبجلاء كامل عند غولدمن(في أن «اكتشاف » الجماعة الاجتماعية التي استدعت هذا العمل أو ذاك تعتبر ، بالنسبة لهم ، فعلاً حيادياً بمعنى أنهم لايقفون من هذه الجماعة أي موقف فكري واضح ولايقيمون لها وزناً من وجهة نظر التقدم الاجتماعي .

ويجد المنحى الاجتماعي في النظرية الأدبية تصوراً خاصاً لدى بيير ماشيريه مؤلف الكتاب الكبير عن نظرية الابداع الأدبي والذي يتوجب النظر إليه كممثل لمدرسة علم الاجتماع الأدبي الفرنسي . ولكن ماشيريه يتعمق بدقة أكثر ، مما يفعل ذلك ل. غولد من ، من ماركس ومن لينين أيضاً وعلى الأخص . أن جزءاً هاماً من كتابه مخصص للبحث التفصيلي في الأعمال اللينينية حول ليف تولستوي وللاستنتاجات المنهجية التي يصل إليها على هذا الأساس . وهنا تكمن القيمة الضخمة للكتاب الذي أثار أصداء ايجابية في الدوريات العلمية التقدمية في فرنسا (١١)

لقد أشار العلامة فيرنركراوس ، في مقال له إلى أن كتاب ماشيريه يعرف

في نظرية الابداع الأدبي «كنظام تعدد الأشكال» الذي يمتلك حركته ومسار المتغيرات والمتناقضات المرتبطة به (١٢) وجهة النظر المثمرة هذه هي، بالتأكيد، التي أعطت المؤلف امكانية الوقوف في – وجه اعتبار العمل الأدبي كبنية جامدة :

ولكن ماشيريه، حين يمس بشكل مباشر مسائل الايديولوجيا المنعكسة في العمل الأدبي . يقع في تبسيطات محددة لاتمت إلى لينين بصلة . يقول ماشيريه : « ... إن وجهة نظر تولستوي ، كفرد تتحدد بمحدده الاجتماعي : فالنبيل تولستوي يمثل بشكل طبيعي، إذا أمكن القول ، أرستقراطية ملاك الأراضي » . وتولستوي في أعماله الأدبية» يستند إلى الايديولوجيا التي لاتعتبر خاصة به «بشكل طبيعي» : أي إلى ايديولوجيا الجماهير الفلاحية»(١٣) .

مامن شك في أن لوجهة نظر ماشيريه فضائل معينة بالمقارنة مع النظريات التي تميل إلى هذه الدرجة أو تلك وبنسب مختلفة من الوعي إلى تصغير أو رفض الدور الايديولوجي للأدب . غير أن تلك الفضائل محدودة برغم ذلك .

فالقضية هي أن ماشيريه لايولي الأهمية المطلوبة للدور النشيط للكاتب في تشكل وتطور الايديولوجيا : « يبدو الكاتب مجرد مؤلف للأيديولوجيا التي يتضمنها انتاجه الابداعي ، والواقع أن هذه الايديولوجيات تشكلت بمعزل عنه . إنك تجدها في كتبه كما وجدها هو في الحياة » (١٤) .

ولكن مايلفت النظر قوله أن مثل هذا الحل للمسألة يتحاشى قضية كيف ولماذا استطاع الكاتب ايجاد هذه الايديولوجيا وأن يجسدها .

بالاضافة الى ذلك فان ايديولوجية الفلاحية التقليدية القديمة، في هذه الحالة المعينة، تنفصل عن سيكولوجيته ونمط حياته، حياته كلها التي انعكست بصورة شخصية

فريدة في النتاج الابداعي لدى تولستوي ،كما يتم تحاشي كون الجوانب الاخرى وميزات امزجة الفلاحين لاقت تجسيداً عميقاً عند كل من شيادرين ونكراسوف وتشير نيشفسكي .

أما تجربة العصر فتؤكد أن الكاتب . كفرد يندغم أكثر فأكثر مع المضمون الروحي والايديولوجي لنتاجه الابداعي . أن الكاتب يتمثل الحياة الروحية وايديولوجيا وسيكولوجيا هذه الطبقات والفئات الاجتماعية أو تلك . وهو بذلك يساعد بنشاط ، وبطرقة خاصة ، في تكون هذه السيكولوجيا والايديولوجيا ويضفي على حياة العصر الروحية سمات عميقة في تميزها ويخلق لوحة واسعة للواقع غير مغلقة أو محبوسة نهائياً في حدود تجربة احدى الجماعات الاجتماعية التي يرتبط بها في نتاجه الابداعي أكثر من سواها .

ان عزل دور الكاتب هنا يقود الى الانتقاص من الأهمية الفكرية الابداعية إلى المعارضة بين الفنان والانسان وإلى عدم فهم وحدتهما التناقضية المعقدة . وبالطبع ففي مقالات لينين الكلاسيكية حول تولستوي نجد ان الفنان العظيم لاينفصل عن الانسان وعن تجربته الحياتية والاجتماعية . لذلك يقول لينين ان تولستوي قد انسلخ عن النظرات التقليدية لذلك الوسط الذي ينتمي اليه ولادة وتربية (١٥)

إن المنحى السوسيولوجي بربح ل . غولدمن ، يلاقي الآن في فرنسا نفوذاً متنامياً وكثيراً ما يصنفون هذا العالم وانصاره في صف النقد الماركسي . أما غولدمن فيرى انه انما يطور الطريقة الماركسية بأمانة(١٦)

ولتوضيح ما يميز موقف ل . غولد من والباحثين القريبين اليه بهذه الدرجة أو تلك ربما يكون مفيداً مقارنة ذلك الموقف بوجهة نظر ف . كافاليس مؤلف مقال « الظروف الاقتصادية واساليب الفن » التي نشرت عام ١٩٦٤ في المجلة الرئيسية

المختصة بعلم الجمال في الولايات المتحدة الامريكية .

يبدو وكأن ف . كافاليس يسير في نفس الطريق التي يسلكها ل . غولدمن بحثاً عن مطابقات مباشرة بين الظروف الاقتصادية والاتجاهات والاساليب في الفن . ولكن كيف يفعل ذلك .

دونما برهان على الاطلاق ودونما اللجوء إلى تحليل محدد لاي مادة أدبية فنية نجد أن ف . كافاليس يبني جدولا مختلقاً يشمل جميع العصور والمراحل . ويبرز هذا الجدول ، مثلاً ، ان الفن التجريدي يناسب من جهة . المرحلة البدائية ، ومن جهة اخرى . المجتمع الصناعي المعاصر ، لأن « التنظيم الاقتصادي العلمي يبرز نزعات تقود الى المدرسة التجريدية » . ولذلك . ففي الولايات المتحدة الامريكية وفي الاتحاد السوفياتي ، يجب أن يسيطر المذهب التجريدي . ولكن بما انه لا يسيطر في الاتحاد السوفياتي فان ف . كافاليس يفسر الامر بالقمع المصطنع للنزعات الطبيعية ثم يستشهد بأن فيزيائيي الذرة السوفيت ، وفقا لمعلوماته . يفضلون التجريدية . . ليس عجيباً ان ف . كافاليس يعزل نفسه منذ البداية عن (الوحدانية الاقتصادية) (١٧) اي عن الماركسية

واذا كان النقاش العلمي ممكناً مع ل . غولدمن فان نتائج ف . كافاليس لاتملك أي شيء مشترك مع العلم . ان مجمل ما قلناه يساعدنا على توضيح تلك الأهمية الايجابية التي يمكن ان تملكها اعمال مشابهة لكتب ل . غولدمن و ب . ماشيريه في جو العلم البرجوازي .

وتتأكد هذه الاهمية بواسطة تلك الاعمال في حقل سوسيولوجيا الادب التي تبرز فيها حدة المعارضة بين سوسيولوجيا الادب وبين الماركسية ، مع العداء المكشوف للماركسية من جهة ، كما يبرز الاقرار ، من جهة اخرى ،

بالنظريات الذاتية واللاعقلانية والتقليدية بالنسبة للعلم البرجوازي .

ويلفت النظر في هذا الصدد كتاب هانس فيوغن الصادر في بون عام ١٩٦٤ تحت عنوان « الاتجاهات الرئيسية لسوسيولوجيا الادبية وطرائقها » .

يقف المؤلف مباشرة ومتعمداً ضد « خط البحث الماركسي مع السوسيولوجيا الادبية » ، وفي كتابه هجوم متكرر على الشيوعية والماركسية التي ينسب إليها « الآمال « التبشيرية والطوباوية » » .

ويتلخص جوهر نظرية هـ . فيوغن بأن الاساسي في سوسيولوجيا الادب هو « الاقتراب من طريقة البحث التجريبية » . فسوسيولوجيا الادب ، برأيه ، تدرس « نشاط الناس الذين يساهمون في الأدب » هذه السوسيولوجيا « لا تهتم بالأدب كمادة جمالية » . والحال ، إذا كانت سوسيولوجيا الأدب تشمل الكاتب في إطار دراستها فمعنى ذلك أن الحديث يدور لا عن فرد معين بل عن نموذج » .

ومن زاوية النظر هذه يناقض هـ . فيوغن بين تاريخ الأدب وبين السوسيولوجيا في الأول ، برأيه ، « الفردية » ، وفي الثاني « النمذجة » .

بهذا يرتبط ما هو أكثر جوهرية في المناقضة : التأكيد على استحالة إيجاد أية شرعية تنسحب على هذه الأعمال الأدبية أو تلك ، يقول هـ . فيوغن : « من غير الضروري بل ومن غير الممكن للطريقة التاريخية الأدبية أن تستخدم المفهوم الطبيعي - العلمي للشرعية . . إن الحتمية النسبية دائماً في الحالة الفردية المحددة تظل دوماً وراء حدود ما هو شرعي » . ويستشهد هـ . فيوغن بمقولة ماركس فيبر « لاعقلانية الحادثة الوحيدة » . (١٨)

إن هـ . فيوغن ، إذ يرفض وجود القوانين الموضوعية لتطور الأدب ، يهاجم

تعتق مبدأ التزام الأدب الذي أسسته الماركسية اللينينية وذلك بالضبط لأن هذا المبدأ ينطلق من القوانين الموضوعية التاريخية للواقع نفسه وللأدب أيضاً . فهو لايقبل كون مبدأ الالتزام يعترف بـ «وجود الواقع المستقل عن الأدب»(١٩) كما يقف فيوغن ضد نظرية الانعكاس أيضاً .

وهكذا فإن مادة تاريخ الأدب تظل في تصور هـ. فيوغن في المحصلة لاعقلانية ولاتخضع بالادراك ، أما مادة سوسيولوجيا الأدب فتخضع فقط للدراسة التجريبية المحضة .

ثم أن هـ. فيوغن ينسب إلى مادة سوسيولوجيا الأدب لا الأدب كما هو بل مجرد مشاكل القارئ والنشر وتجارة الكتب والعمل المكتبي وتعليمات الكتاب .. وغيرها . ويضاف إلى هذا أيضاً النقد كوسيط بين الكاتب والقارئ ، غير أنه مع ذلك تلاحظ ضرورة تجاوز المسائل ذات الطابع الايديولوجي .

إن المذهب التجريبي ، كسمة مميزة لسوسيولوجيا الأدب ، يتأكد بواسطة اعتبارات الكاتب التالية :

« بما أنه لايصح بادراك مفهوم القانون الطبيعي العلمي بالنسبة للسوسيولوجيا فانه يجب أن تقتصر سوسيولوجيا الأدب على ابراز المسارات النموذجية وأوجه السلوك وعلى تفسيرها الوظيفي »(٢٠) وهكذا من وجهة نظر هـ. فيوغن ، فإن تتبع المسارات النموذجية بواسطة سوسيولوجيا الأدب يجب أن تعتبر وتقدم بصفتها مجرد ابراز تجريبي ، ويظل في الحقيقة ، غير واضح اطلاقاً ، أي مضمون في هذه الحالة يدخل في مفهوم « النموذجي » بالذات .

طبيعي أن سوسيولوجيا الأدب يجب أن تضع في اعتبارها الميزة «الخصوصية» لقوانين تطور الأدب ، غير أن معارضة هذا الاقرار « التجريبي بدراسة ماهو

شرعي تازما على الافتراص أن فيوغن يتحاشى عموماً القوانين النموذجية باعتباران الكشف عنها قادر بهذا الشكل أو ذاك على الاخلال بهذه الخصوصية اللاسببية، اللاايديولوجية واللاعقلانية. الفردية التي يعتبرها هذا الباحث مميزة بشكل عضوي للعمل الأدبي .

وقد غير هـ. فيوغن فيما بعد وجهة نظره بعض الشيء إلا أنه لم يعد النظر فيها جذرياً . وانعكس هذا في مقدمته لمختارات الأعمال الأدبية السيكولوجية الصادرة في ألمانيا الاتحادية والتي تضم ، إلى جانب فصل الدراسة الأدبية الماركسية ، مقالات نيتشه ، أدورنو ، غولدمن وعدد من الباحثين الآخرين ويشير هـ. فيوغن في مقدمته لهذه المختارات إلى ضرورة دراسة« العلاقات المتحولة فيما بين المجتمع والأدب » ويعترف ب« امكانية تأثير العوامل الاجتماعية اللاأدبية . . على واحد من عناصر المنهج من حيث يستمر فيما بعد هذا التأثير تناسباً مع الصفة الملازمة للمنهج ».

ولكن فيوغن يلمح في الحال إلى رفضه المبدئي لـ« النقد الاجتماعي » الذي يتوجه إلى « المجتمع ، كنظام اجتماعي متكامل ، من خلال أدبه ». إذ ينتج عن ذلك «دعوى الالتزام التي يرفعها الناقد» الأمر الذي يناقض ، برأي فيوغن ، «العلم التجريبي» الذي يعتبر هو بالذات ممثلاً له .

كما أنه يشكك أيضاً بالتصورات حول علاقة الأدب بـ« عوامل طبقية من نوع خاص » وأكثر من ذلك بالصراع الطبقي . ومع ذلك يثير هـ. فيوغن الآن المسألة حول تحليل الأعمال الأدبية الموجه إلى تأويل البنى الا جتماعية الموضعةفي الأدب(٢١) وإلى مضمون الأدب.مما يترتب عليه الوصول إلى نتيجةحول ضرورة دمج جهود السوسيولوجيا الأدبية وعلم الأدب ، غير أن فيوغن بالذات يقوم

امكانات مثل هذا المضمون بتشاؤم جلي واضح .

لقد لوحظ بشكل صحيح تماماً ، في المجلة الفلسفية الصادرة في ألمانيا الديمقراطية ، أن فيوغن يطمح إلى « المذهب الموضوعي الذي يعتبره منزهاً عن التقويمات العقائدية والسياسية والمرتبطة عموماً بأي موقف كان»(٢٢) .

لقد توقفنا بشكل تفصيلي نسبياً عند كتاب هـ. فيوغن لأن مواقفه في قضايا سوسيولوجيا الأدب نموذجية تماماً بالنسبة لعدد من الباحثين البرجوازيين . انهم أولئك الذين يرون في المنحى السوسيولوجي التجريبي وسيلة لتجاوز عقبات بيئة تقيمها الآراء الذاتية في وجه مختلف أنواع العلم الأدبي .

وبمقدار مايتعذر الرفض القاطع لعلاقات الأدب بحياة المجتمع يبدو مغرياً لعلماء هذا النوع فصل هذه العلاقات عن تاريخ الأدب و«نقلها» إلى حقل السوسيولوجيا التي تقتصر على تأويل تجريبي للقضايا المطروحة . وهنا يكمن الفرق الجوهري بين مواقف هؤلاء العلماء العلمية وبين آراء لوسيان غولدمن بالذات الطامح إلى تفسير سوسيولوجي للأدب نفسه .

إن الباحثين من أمثال فيوغن يبذلون قصارى جهدهم لمناقضة هذا المنحى السوسيولوجي الذي هم من أنصاره ، مع الماركسية اللينينية ونظرية الانعكاس .

ويستعرض هـ. فيوغن آراء من هذا النوع بتفصيل وتنظيم أكثر فقط ، وبادعاء دوغماتي بأنه على صواب لايقبل الجدل ، الأمر الذي يتصف به عدد من تفسيرات الاطروحات الأكاديمية الألمانية الغربية(كتاب فيوغن كأطروحة تم الدفاع عنها في جامعة ماينتس) . ولكنه يعبر عن آرائه وهي أبعد من أن تكون آراءه وحده .

إذ يعترف هنريك ميثير ، كما رأينا ، بسوسيولوجيا الأدب بأنها «موضة»

وينسب إليها دراسة تأثير وادراك الأدب كمصدر للاخبار ولمسائل نشر وحفظ الكتب ، ويعلن في احدى مقالاته أن للعمل الأدبي « تأويلاً فردياً » فقط مجرداً من القيمة الموضوعية وعاجزاً عن استنفاد سرد الابداع الشاعري . لذلك فإن « تفسير العمل الأدبي هو بالضبط الذي يقود بعيداً عن ذلك العمل»(٢٣) وهكذا فإن هنريك ميثير أيضاً يجر الأدب كظاهرة جمالية إلى خارج حدود الدراسة السيكولوجية مثل هذا الموقف المنهجي للمنحى السوسيولوجي الأدبي البرجوازي يساعد على ظهور بحوث متحققة تهتم بالمحيط الاجتماعي للكاتب أكثر من اهتمامها بنتاجه الفني . كذلك هو ،مثلاً، كتاب م. كايزر « دراسات أدبية سوسيولوجية حول نتاج غوتفريد كيللر» (٢٤)

إلى جانب ذلك تجدر ملاحظة أنه في البلدان الرأسمالية تظهر دراسات سوسيولوجية معينة ومفيدة في حقل الأدب تطرح قضايا جوهرية جداً على أساس مادة واقعية ضخمة .

وتتميز هذه الدراسات بأن موضوعها يكون في الغالب الأدب المسلي . كذلك هو ، مثلاً كتاب فولغفانغ لانغنبوخر « الرواية المسلية المعاصرة . حول تاريخ ونظرية الأدب الجماهيري » الذي صدر في بون عام ١٩٦٤. ويركز ف .لانغنبوخر اهتمامه على وسائل النشر الجماهيري وترويج الأدب ، وخصوصاً في الصحافة ، وعلى مسألة« الوظيفة الصحفية» للرواية.ويتوقف المؤلف خصيصاً عند هذه المسائل كما طرحت في ألمانيا الاتحادية في الخمسينات والستينات من هذا القرن . أما بالنسبة لمصائر الأدب في انجلترا والولايات المتحدة في القرون١٦ -١٩ فهناك مقالات الباحث الأمريكي ل . ليفنتال التي نشرت أعوام ١٩٤٤ -١٩٦١ ثم صدرت في كتاب

مستقل ترجم في ألمانيا الاتحادية عام ١٩٦٤ .

انها لغاية في المتعةتلك المادة الأدبية والمصورة التي تميز «المسلسلات المصورة» الصادرة في فرنسا، وهي مادة منشورة في العدد الخاص من « ليترفرانسيز » الذي أشترك فيه باحثون من مختلف الاتجاهات الايديولوجية . ان مجرد الرقم وحده (٢٦ مليون نسخةشهرياً) في فرنسا (بما في ذلك ماهو مخصص للأطفال) يشير إلى أهمية هذا الموضوع (٢٥). ولكن مغزى هذه الظاهرة ودورها في الحياة الثقافية للبلاد يلاقيان تفسيرات متنافرة للغاية .

فمثلاً ، تعتبر استاذة معهد النشر الفرنسي المتخصص بقضايا سوسيولوجيا وسائل الاتصال الجماهيرية افيلين سوليرو ، ان أفضل « المسلسلات المصورة» تساعد على القيام باكتشافات في حقل الاستعادة الأدبية للغة الحديث ومن وجهة النظر هذه فإن ا. سوليروترى الجانب الايجابي للمسلسلات المصورة على الأخص في أن مؤلفيها « حالفهم الحظ بشكل فائق بالمقارنة مع الكتاب الآخرين : لأنهم غير ملزمين لأخذ النقد والخزعبلات الأدبية الموروثة والثقافة (بحرف كبير) بحسابهم ، انهم يكتبون بحرية متوجهين مباشرة إلى الجمهور العريض » . وتجد ا. سوليرو أن المسلسلات المصورة هي ثقافة أمامية ويخالفها الكاتب وعالم الاجتماع ألبرت ميمي الذي يرى وبشكل أكثر اقناعاً أن المسلسلات المصورة « ديماغوجية محضة في حقل الثقافة «لأنه ليس لها» أهمية تعليمية أو اخبارية » ، انها تتميز «بفقر يقود إلى البلبلة» (٢٦)

وهكذا نرى أن العلاقة القائمة في الدول الرأسمالية بين الأدب الرفيع الأصيل والأدب« الجماهيري» المسلي الموجه غالباً (وخصوصاً في الولايات المتحدة الأمريكية)

إلى الهاء الجماهير عن المشاكل الاجتماعية الهامة حقاً ، إلى تضليل الشعب واصطناع بديل للقيم الثقافية الحقيقية . هذه العلاقة أصبحت واحدة من القضايا الأساسية التي أصبحت مادة للدراسات سيكولوجية محددة . هذا التناقض الصارخ الذي لايمكن تجاوزه في ظروف المجتمع الرأسمالي لايمكن فهمه حتى النهاية إلا بواسطة العلم الماركسي اللينيني القادر ، من جهة ، على كشف وتحديد مغزى الأثر الجماهيري للمسلسلات المصورة وأسسها الطبقية والاجتماعية في بلاد معينة والقادر من جهة أخرى ، وانطلاقاً من دراسة المضمون الموضوعي وقيمة الأعمال الأدبية المهمة على تفسير طابع الأثر الروحي الذي تمارسه هذه الأعمال والمساعدة تعزيز هذا الأثر وتقويته .

إنه لمرفوض من وجهة نظرنا ، ذلك الفصل الميكانيكي للسوسيولوجيا عن تاريخ الأدب ذلك الفصل الذي يقترحه كل من هـ. فيوغن، وغ . ميثير ، دون الحديث عن فهمهما لهذا وذاك . ومن الطبيعي أن دراسات سوسيولوجية محددة لها مادتها ، ودراسة قارئ الأعمال الأدبية ، مثلاً ، في ماضيه وحاضره لها جميع الحقوق في الاستقلال . غير أننا ، لدى دراسة القارئ نعتمد على الفهم الموضوعي ـ، التاريخي لتلك المؤلفات التي تشده والتي تعتبر لاعقلانية وغير قابلة للادراك بالنسبة إلى فيوغن وميثير . والجانب الضعيف في عدد من الأعمال الأكثر قيمة بكثير في مجال سوسيولوجيا الأدب ينحصر في أن مؤلفيها جرياً وراء «دقة» استنتاجاتهم ميالون إلى الاقتصار على ملاحظات ضيقة نسبياً للصفة الفعلية ويعتبرون اقرار علائق الأدب الاجتماعية الواسعة والأكثر عمقاً أمراً اشكالياً .

وهكذا ، مثلاً ، يتحدث الاستاذ روبير اسكاربي بوردو ذو الخدمات

الجلي في دراسة القارئ الفرنسي عن «فشل المنحى السوسيولوجي الكاذب لدى نقاد وطبيين أمثال بيليكسي» علماً بأنه يسعى لاقرار العلاقات التي تربط البنية الاجتماعية بالبنية الأدبية» (٢٧)

ويجب الاعتراف إلى جانب ذلك، أنهم في بلادنا مازالوا يعيرون اهتماماً قليلاً جداً لدراسات سوسيولوجية محددة في مجال الأدب. وعلى أية حال، فمشكلة تناسب «المقروآت الأدبية الرفيعة والقراءة المسلية المحصة تطرح، في الحقيقة، في واقعنا بشكل مختلف تماماً عماهو في الدول الرأسمالية (هذا إذا لم نتحدث عن الماضي التاريخي لبلادنا).

بالطبع، لايوجد في الاتحاد السوفياتي ذلك الخطر المحدق بالفن الأصيل من جانب «الكتب التافهة» التي تسود في الدول الرأسمالية(٢٨). ومع ذلك فإن «الكتب التافهة» موجودة عندنا أيضاً متجلية في الكتابات البوليسية السيئة أو ترجمات مؤلفات مثيرة مثل «الاعتراف» المريف لاديث بياف. ويجب أن نأخذ في اعتبارنا أيضاً أن قسما من قرائنا يفهم بعض مؤلفات الكلاسيكيين، وخصوصاً موباسان، كـ«معادل للكتب التافهة» من نوع خاص.

إذ ليس المهم مانقرأ وحسب، بل وكيف نقرأ أيضاً.

ومما لايقل وضوحاً أنه وفي بلادنا بالذات، أنه برغم التعدد الهائل للأذواق الفردية في القراءة برزت وتطورت ظاهرة، تميز المجتمع الاشتراكي، وحده، هي أن «المقروآت» الأدبية واحدة بالنسبة إلى جماهير القراء الضخمة ويحددها، بالدرجة الأولى، الكلاسيكيات العالمية والروسية والسوفياتية. ذلك لايعني،

بالطبع ، أن الجميع يقرؤون شيئاً واحداً . إنما يعني أن مختلف الناس يلتقون في اهتمامهم عند ماهو رئيسي وأساسي ومجسد في صور رفيعة التأكيد من حيث مستوى الابداع الفني .

وبصيغة أخرى ، فإن كل واحد عندنا تقريباً قد أحس أو أدرك حاجته وحقه وواجبه في دخول ذلك العالم من القيم الروحية الفذة ، العالم الكامن في الأدب الحقيقي .

وطبيعي أن هذا المسار المعقد لامتلاك مثل هذه القيم ، مسار التربية والتربية الذاتية ، غني بتناقضاته وانحرافاته واستثناءاته . غير أن توجه هذا المسار وتعاظمه لايمكن أن يثير الشكوك .

إن هذا ، بالطبع ، ليس معادلا بقوته على الاطلاق للتأكيد بأن الناس السوفيات قد بلغوا مستوى ثقافياً واحداً . إلا أنه في مجال قراءة الأدب ، بالضبط يبرز تقارب الاهتمامات الثقافية بقوة على الأخص . طبيعي أن قراءة العمل الأدبي الواحد يمكن أن تتم بأشكال مختلفة تماماً مستخلصين منه مختلف الأمزجة والقناعات والدوافع . وهنا تظهر الفوارق الفردية بل والجماعية في فهم القارئ .

إن دراسة عميقة لمتطلبات القارئ من زاوية النظر هذه يمكن أن تقدم اهتماماً جدياً يزداد أهمية بمقدار ماتكون الخلفية التاريخية ومادة المقارنة مع الحياة الثقافية للبلدان الأخرى أكثر غنى ويقصد بشكل سافر « تاريخ القارئ الروسي » على الأقل خلال القرنين التاسع عشر والعشرين » .

إن الدراسات القليلة في هذا المجال والتي بدأها في حينه ل. لينبورت، ا. توبوروف وغيرهما قد جمدت وتتطلب متابعة وتطويراً على أساس أكثر حذاقة نظرياً ومشبع بمبادئ التاريخية .

ومن وجهة النظر ، خصوصاً في مجال استقطاب وقائع كثيرة ومتنوعة تستحوذ على الصحافة والأمور المكتبية والمستوى الثقافي للقراء والوضع الحياتي ـ المهني للكاتب ، فإن تجربة دراسات محددة يجريها علماء الاجتماع البرجوازيون أيضاً تعير اهتماماً معيناً . إن لدينا مانتحدث عنه مع مؤلفي دراسات سوسيولوجية معينة في مجال الأدب وأن نتناقش معهم حول مسائل هامة في منهج الدراسات المعنية ، كعلاقة السوسيولوجيا وتاريخ الأدب ، وكمسألة طرق النضال ضد الكتب الرخيصة الغثة المسلية التي تشيع الفساد الأخلاقي استناداً إلى تجربة الثقافة الاشتراكية ، كمسألة تدقيق مفاهيم الكتب المسلية والممتعة ، ومسألة تفاوت وتباين القراء من حيث موقفهم من الصراع القائم بين الواقعية والنزعة التحديثية الخ . . . . .

وواضح أيضاً أنه من الممكن أن يساهم في هذه المناقشة ممثلو السوسيولوجيا البورجوازية الطامحون لإيجاد وشرح علاقات الأدب الاجتماعية مهما كانت قابلة للنقاش هذه أو تلك من استنتاجات الباحثين ونرى ، عموماً ، أن الاتجاه السوسيولوجي للنظرية البرجوازية الأدبية يبدو فعلاً في منهجيته انتقائياً توليفيا ميالا ، على الخصوص ، إلى المصالحة والحل الوسط مع البنيوية ونزعاتها الوضعية الجديدة ومع الفرويدية .

كثيراً مايتبين أن المنحى السوسيولوجي هذا تجريبي جداً ، بل ويقع أحياناً في

خطأ التأويلات السوسيولوجية العامية . غير أن نتائج الدراسات السوسيولوجية ومضمونها المحدد أمور تستأهل ، كما سبق وأشرنا ، اهتماماً أكيداً .

● اشـارات ●

١ – ويلليك رينيه . مفاهيم النقد . ص ٣٤٥ – ٣٤٦ .

٢ – « شتورديوم جنرالي » ، ١٩٦٤ ، العدد – ١ ، ص ١ .

٣ – ترجم هذان الكتابان إلى اللغة العربية (المترجم)

٤ – مارن – غريز يباخ ، مامون . طرائق علم الأدب ، بيرن – ميونيخ ، ١٩٧٠

٥ – ويلليك رينيه . مفاهيم النقد ، ص ٣٤٨ .

٦ – غولد من ل . « سوسيولوجيا الرواية » ، باريس ، ١٩٦٤ ، ص ٢٧، ٣٠، ٢٠٩، ٢١٢ .

٧ – المرجع السابق ، ص ١٧٨ .

٨ – الطرق الحديثة في النقد . ص ٢٥٨ – ٢٥٩ .

٩ – النقد السوسيولوجي والنقد التحليلي السيكولوجي . بروكسل ، ١٩٧٠ ، ص ١٩٥

١٠ – الطرق الحديثة في النقد . ص ٢٧٠ – ٢٧١ .

١١ – « الأدب » ، باريس ، ١٩٧١ ، العدد – ١

١٢ – « الجريدة الأدبية الألمانية » ، ١٩٦٨ ، العدد – ١٢ ، ص ١٠٦٩

١٣ – ماشيريه بيير . من أجل نظرية النتاج الأدبي .

١٤ – المرجع السابق ، صـــ١٣٨ .

١٥ – أنظر . لينين ف .إ. ليف‌تولستوي والحركة العمالية المعاصرة . الأعمال‌الكاملة ،الطبعة

الخامسة ، ج– ٢٠ ، صص ٣٩–٤٠ .

١٦ في حوار لي مع مؤلف هذا الكتاب بخصوص تحليل لنظريته الذي قدمته في مقالي المنشورة في مجلة « مسائل الأدب » (التحليل معاد في المقالة التي بين أيدينا) يرى ل. غولدمن أنني اتهمته دون أساس بتفسير بنى العمل الأدبي بشكل أحادي الجانب ومبني على الاقتصاد فقط . ولكن غولدمن لا يستطيع أن يدحض أو أن ينفي ان مثل هذا التفسير ، في كتابه عن سوسيولوجيا الرواية ، يحتل المكان الأول علماً بأنني الحت ، كما هو واضح ، إلى أن ل. غولدمن ، مثلا ، في تحليله لنتاج مالرو يتوجه إلى «البنى الاستلابية» .

ويجب القول ، من جهة أخرى ، أن ل. غولدمن في أعماله الأخيرة وخصوصاً في عمله المنشور في نفس تلك المجموعة التي ضمت ترجمة مقالي والنقاش معي ، أقول أن غولدمن في تحليله لمسرحيات جان جينيه يربط الأدب بالصراع الفكري لدرجة أكبر كثيراً مما في كتابه عن سوسيولوجيا الرواية .

غير أن غولدمن يقف ، كالسابق ، نفس الموقف القائل بأن كل عمل أدبي مهم يطابق « رؤية العالم لدى هذه الفئة الإجتماعية أو تلك وان الفنان مطلق فيها لان رؤيته العالم تسيطر على العكس الموضوعي للواقع ولأنها أكثر جوهرية من ذلك العكس . ان وجهة نظر غولدمن ، في هذا الخصوص ، تسمي الإعتراضات المشابهة لتلك التي كنا قد وجهناها إلى بيير ماشيريه .

ليس مصادفة ابداً تصريح غولدمن من انه عارض بقوة دائماً « نظرية الانعكاس »

ان غولدمن محق عندما يقف في الجدل لدى نقاشه مع ر . جونس – أمريكا – ضد المحاولات المعروفة جيداً لإخراج الأدب إلى ما وراء الصراع الإجتماعي ، ولكنه لا يرى انعكاس الأخير في الأدب وخصوصاً في نتاج جينيه .

١٧ – « مجلة علم الجمال والنقد الفني » ،

١٩٦٤ ، ج – ٢٢ ، العدد – ٤ ، ص ٤٣٥ –

١٨ – فيوغن ها س بوربرت ، الإتجاهات الأساسية في الأدب والسوسيولوجيا وطرائقها ، بون ، ١٩٦٤ ، ص ٣ ، ١٤ ، ١٩

١٩– المرجع السابق ، ص ٩٩ ، ١٠ .

٢٠ – المرجع السابق ، ص ٢٩ .

٢١ – طريق الأدب والسوسيولوجيا ، ١٩٦٨ ، ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢ .

٢٢ – الجريدة الفلسفية الألمانية ، ١٩٦٩ ، العدد – ٩ ، ص ١١٤٥ .

٢٣ – « شتوديوم جنرالي » ، ١٩٦٥ ، العدد – ٦ ، ص ٣٩٨ – ٣٩٩ .

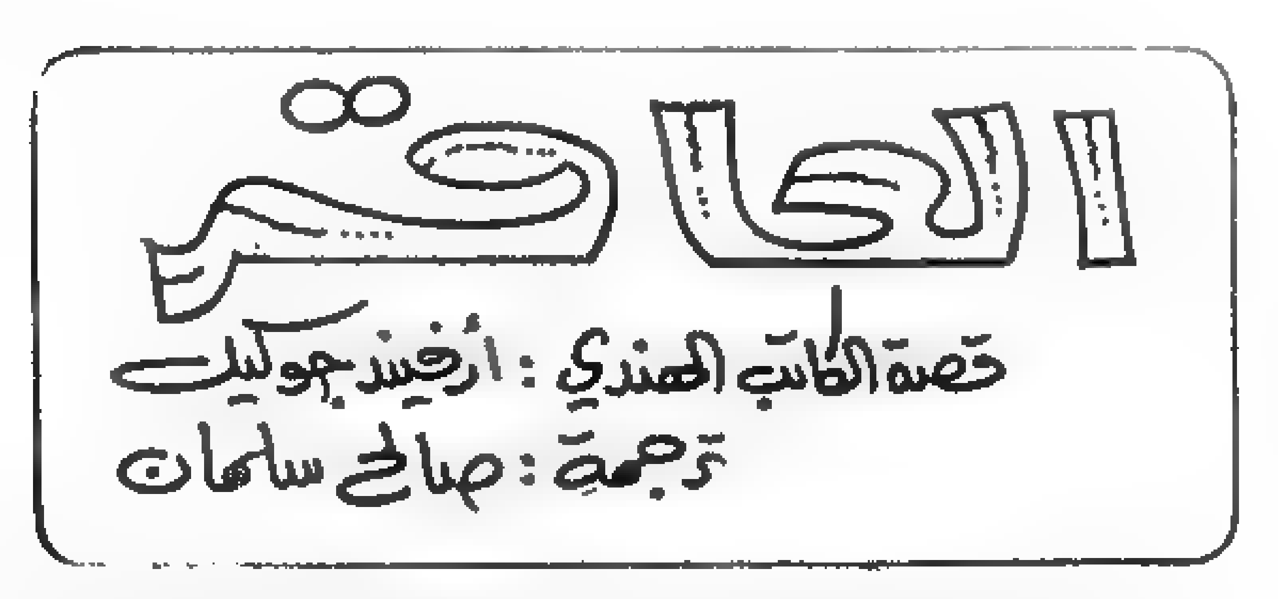
٢٤ – كايزر ميحائيل دراسات في الأدب والسوسيولوجيا . بون ، ١٩٦٥ ثم أشار ع . ريختر في – « الجريدة الأدبية الألمانية » ، ١٩٦٧ ، العدد ٨ ، ص ٧١٤ – ٧١٦

٢٥ – « الأدب الفرنسي » ، ١٩٦٦ ، العدد ١١٣٨ ، ص ٢٤ .

٢٦ – المرجع السابق ، ص ١٠ ، ١٤

٢٧ – الأدب والمجتمع . باريس ، ١٩٦٩ ، ص ١١

٢٨ – هناك معلومات تقول بن ٧٪ فقط من القراء في ألمانيا الإتحادية يفضلون الأدب الجاد .



ارفيند جوكيل ، واحد من رواد القصة القصيرة الحديثة « المارتاوية » « المارتاوية منسوبة الى الشعب الهندي الذي يسكن في الركن الغربي واقليم بومباي » ، ظل يكتب لمدة من الزمن تتجاوز العقد حيث نشر اثناء هذه الفترة الزمنية اثنتا عشرة مجموعة من قصصه القصيرة ، وهو كاتب واقعي له قدرة على وصف الظلال الدقيقة للوجدان . وبحكم وظيفته كعالم نباتي فقد درس جوكيل الصحافة التقنية في جامعه وسكنس في الولايات المتحدة الامريكية ، انه يمتلك ايمانا كبيرا بالقصة القصيرة ويسيطر على عالم كبير من القراء .

على بعد خمسة اميال من « بونا » كانت تعيش باغيراثي في كوخ صغير . كانت تكسب عيشها عن طريق تامين الفاكهة والخضار لمقاصف بعض الكليات والاندية المختلفة في المدينة . وكان عليها ايضا ان تعيل أخاها الاصم الابكم الذي كان يحمل المؤن بين الفينة والاخرى الى امكنتها الخاصة . كان بمقدور باغيراثي ان تضاعف كسبها بسهولة عن طريق تزويد العديد من المؤسسات بحاجياتها الاخرى لكنها لم تشا أن تجمع ثروة وافرة . انها تعيش وحيدة ، رغم كونها متزوجة واخوها المعتوه في حالة غير مناسبة لان يتزوج .

في كل شهر او كل اسبوعين كانت تقوم برحلة الى سوق المدينة تشتري الخضار والفاكهة . وفي الطريق في احدى المرات فكرت بألم كيف كانت حياتها ذات يوم ! مرة وفي نفس شوارع بونا وازقتها كانت تتجول باعتداد وسرور مرتدية افضل ملابسها ومتزينه بالحلي ! ولدى زيارة اعتيادية لبونا برفقة عمها قابلت لاول مرة « دولاتي » الذي بهرها من النظرة الاولى واستمالها الى أبعد حد . وحدث بعد ذلك ما تصورته مستحيلا ! لقد وافق عمها على اختيارها وبارك زواجهما !

مرة أخرى ابتسم الحظ لباغيراثي فترة من الزمن . فمع اطلالة الحرب بدا زوجها يجمع ثروة بشكل تدريجي . لقد تحول الى ذهب ذلك القرميد الذي كان يؤمنه لمختلف الانشاءات العسكرية .

ومع تراكم المزيد من المال ، جاءت الخمرة والنساء ؛ فوسائل دولاتي الشاذة على اية حال ، اثبتت تحديه واثارته لباغيراثي . ان شخصيته القوية والشجاعة فعلت فعل الخمرة في اعصابها . فهو قد حقق توقعاتها كما لو كان قادرا على فعل ذلك فحسب . لقد اعتبرت ذلك حقيقة واقعة وأدركت ايضا انه بدون حب دولاتي ستكون بالتأكيد في عداد الموتى .

لم يكن عناد دولاتي هو الذي بدد آمالها في النهاية كبيت من ورق اللعب وانما حقيقة اتخاذه زوجة ثانية . ان حبها العاطفي كان أنانيا وغيورا جدا بحيث لا يمكن ان تفسح المجال لامرأة اخرى ، وبكل تأكيد لزوجة أخرى ، ولكن سخرية ذلك كانت ان المرأة الاخرى في الواقع هي التي اقصتها عن البيت . ومنذ ئذ وهي تشعر كما لو أنها تمشي عبر مقبرة آمالها ، كلما عبرت في شوارع بونا وازقتها .

وبسبب استمرارها في حب دولاي وشوقها لمعاملته الهمة والدافئة اصبحت ماساتها أكثر فداحة ، امد بدت بعيدة عن طرمه على نحو مثير للشكوك على الرغم من كل تحرفها وألمها الذي تعانيه . فلها كرباؤها هي الاخرى . وكانت تعود الى كوخها فور انتهاء عملها .

كان مدير مصنف احدى الكلبات الذي عالج دولاي وعرفه خلال أيام الحرب يحح بملاطفة باغيراتي في بعض المرات لتطيل زياراتها . ومند الوقت الذي سمع فيه بماساتها أخذ يعاملها بشيء من اللطف . ولكن اذا ما حصل ان طال مكوث باغيراتي في مثل هذه الاوقات فان هذا لكي تجد متنفسا لافكارها المؤلمة الخاصة أكثر من سماعها بعشرة المدير ! لقد سبق للمدير ان عرف دولاتي الامر الذي يبرر تحدثها اليه عن زوجها .

وذات مرة استجمع المدير ما يكفي من الشجاعة وقال :

« لماذا يجب عليك أن تحني روحك الى هذا الحد يا باغيراتي . وانت تدركين الطريقة التي عاملك بها — الم يطردك من البيت تقريبا ؟ »

« اذن ماذا ! » قالت باغيراتي بلا مبالاة مصطنعة ، « فالرجل يحتاج الى وريث في النهاية . ما فائدتي له — فأنا امرأة عاقر ! »

« آه ، ولكن يمكن للمرأة أن تنجب الاطفال حتى ولو تقدمت بها السن ! » احتج المدير وقد جرحه أمانة باغيراتي الخالصة تجاه زوج لم يكن وفيا . « لكن ثماني سنوات لم تكن في أية حال بالوقت الطويل . » أضاف .

وساد صمت لفترة من الوقت . ثم أردف قائلا : « انظري يا باغيراتي فانت مازلت قادرة على انجاب طفل والتمتع بحياة سعيدة ايضا . »

لكن باغيراتي كانت قد سئمت الموضوع . حقا لقد شابهها المدير في

هذه اللحظة . التفتت اليه بتعجب وقالت : « لا تتحدث عن هراء كهذا ، فأنا احص دولاتي فقط بعض النظر عن الطريقة السيئة التي عاملني بها . مطلقا ـ مطلقا لا تأت على ذكر هذا الموضوع . » وما ان تفوهت بهذه الكلمات حتى غادرت . وبوصولها الى الكوخ وجدت اخاها الاصم الاكم يغط في نوم عميق ، هزته بعنف ومن غير رحمة رنخته . ثم خرجت وجلست تحت شجرة من شجيرات الاناب (١) وروت جذورها بعيش غزير من دموعها . وبصوتها المهموس لعنت دولاتي ثم استنجدت به برقة وشوق !

لم تذهب بعد ذلك لرؤيته المدير طيلة بضعة اسابيع . لقد كان أخوها يأخذ المؤن اليه . لكنها لم تستطع أن تتجنب ذلك ذات مرة . فقد تركت الحصار والعواكه للخدم الاخرين في المطبخ بغية التخلص من ذلك . وبينما كانت على وشك المغادرة اوقف المدير حركتها وقال :

« هل يجب ان تغادري في الحال ؟ »

« نعم انني على عجل حيث لا بد ان اذهب الى المعبد . »

« لماذا انت على عجل يا باغيراتي ؟ الآن دولاتي على وشك أن تحصل على ورث !» سأل الرجل بطلبل من الرضى المتسم بالقسوة .

وحزت الكلمات باغيراتي كالآف من الابر المدببة . ومع ان المدير لاحظ الالم على وجهها تابع يقول :

« منذ يوم واحد فقط شاهدت الاثنين معا في السوق ـ اعني زوجك وشريكك . اخبرك ان دولاتي سيصبح أبا خلال ثلاثة او اربعة شهور . »

احست باغيراتي وكأنها تنزلق فوق سطح مكسو بالطحلب . بدا رأسها يدور وامام عينها ارتسمت بقع سوداء بشعة . . .

وبقلب ثقيل كالرصاص قفلت عائده الى البيت. تحت شجره من شجرات الاناناس المألوفة جلست لكن حتى الدموع هذه المرة لم تأت لنجدتها . ذلك لايعني انها لم تكن تتوقع حصول الحادث عاجلا او آجلا ، لكنها وقد اصبحت الان وجها لوجه امام الواقع ، فقد وجدت ان الصدمه اكبر بكثير من أن تحتمل . فلم تتخل عن الامل في عودة دولاتي اليها في يوم ما . غير انها احست ان الستاره قد اسدلت اخيرا على ايقاعات آمالها المحتضره ، لابد ان دولاتي سيخنع من الابتهاج في كونه ابا . اما وان زوجه الجديده على وشك ان تنجب له طفلا الان فانه سوف لن يعود اليها ابدا ـ وهي المرأة المجدبه ـ المرأه العاقر ! بعد ذلك اندفعت عيناها فجاة بأمواج من الدموع التي طفقت تذيب برودة قلبها الجليدية ، حتى عندما الفجر ، فان غيوم الفوضى السوداء لم تبرحها . لقد تركت اخاها الابله يقوم على خدمه الزبائن . فهي كانت تخشى حتى من فكرة الذهاب الى بوبا . فماذا لو قابلتهما في مكان ما ؟ كيف لها أن تحتمل مشهد تلك المرأة مستحمة بمجد الامومة ؟

ان كل ساعة اصبحت كابوسا بالنسبة اليها . لقد تخيلت ولادة الطفل ـ الابتهاج ! وتراءى لها دولاتي يلاطف وريثه ! وفي الليل حلمت بالطفل نائما في المهد ، وذات ليله تصورت الطفل يحبو وكأنه أفعى . نهضت باغيراتي صارخه ولمحت عيناها الجاحظتان صورة طلية لراس في النافذة بدلا من الطفل الذي يحبو والتقطت اذناها صوتا مألوفا ينادي باسمها ويقول : « باغيراتي ، افتحي الباب . انه انا دولاتي ـ افتحي الباب . »

فجاة فارقت باغيراتي جميع مخاوفها . واعترت جسدها رعشة من الفرح . وقفت ملتصقه في مكانها للحظة ثم اندفعت الى الباب . « اهذا انت يا روحي ، اهذا انت ؟ » تمتمت بارتياب وهي تسمح له بالدخول الى الكوخ ، مع أن انفاسه كانت تصدر رائحة كرائحة الخمره الريفية فقد حاولت ان تحضنه وعلى اية حال فكبرياؤها اكد ذاته وقالت :

« لماذا جئت ؟ ألكي تدعوني لحضور مراسم تسمية طفلك ؟ »

« لا تكوني حمقاء . ان ولادة الطفل لن تكون قبل مضي شهور ثلاثة » قال دولاتي محتجا .

« اذاً ما الذي تبتغيه ؟ ما الذي جاء بك في هذه الساعة المتأخرة الى هذه المرأة العاقر ، المنبوذة والسيئة الطالع . »

« تعلمين انه كان يجب علي أن آتي اليك منذ زمن طويل ؟ الا انك كنت تتحاشينني باستمرار . لكني لم أتمكن من تجنب المجيء الى هنا هذا النهار . لقد أجرت هذه الامسال الخمسة عدوا . » قال دولاتي ومد ذراعيه ليحتويها بهما . غير أن باغيراتي ابتعدت قائلة : « لكن لماذا ؟ الا تعلم أنني عاقر — ولا استطيع ان انجب لك طفلا ؟ »

والآن ابتدر دولاتي رادا : « لماذا انت قاسية الى هذا الحد ياباغيراتي ؟ فانا تزوجتها ارضاء لاهلي وبذلك يستطيعون ان يشاهدوا وجه الحفيد أقول لك ان هذه الشهور الثلاثة كانت عصيبة ، وانني بحاجة اليك — فآه ياامرأة ، بجنون احتاج اليك .

لم ينتظر منها موافقة . ارتج الباب ، أزاح عنها معطفها وراح يتلمسها بيده . لم يكن لباغيراتي اي خيار . ايقظت اخاها واشارت اليه أن يذهب وينام على الشرفة . وبعدما ذهب ارتجت الباب هي نفسها هذه المرة والتحمت بذراعي دولاتي المنتظرتين والملهفتين ....

بعد تلك الليلة تراجعت الغيوم الكئيبة الداكنة الى أفق أبعد . وأخذت تستعيد باغيراتي سعادتها من جديد . فلم تعد تشعر بالغيرة من المرأة الاخرى التي حملت في احشائها عقب دولاتي . وفجاة صارت الحياة بالنسبة اليها ذات معنى كبير . لقد عرفت الآن أين تكمن فرحتها .

ليلة بعد ليله كان يجيء اليها دولاتي حاملارائحه الخمرة ، وليلة بعد ليلة سلمت باعبراتي نفسها له بشكل عاطفي وبملء اختيارها . فأيامها لم تعد الان كئيبة لانها ملأى بذكريات تلك الليالي .

وبدات باعبراتي تتحكم الان بارادتها واعادت رحلاتها الى بونا . ومرة أخرى أصبحت افضل ملابسها وكأنها في عرس ، كما انها توقفت عن التحدث مع اي شخص تعرفه،واصبحت تتحول بجسدها المتأمل الفائع باعتزار وابتسامة كومضة بسبب من سعادتها الحقيقية والفريدة . وفي الحال لاحظ المدير ايضـا التغير باديا عليها فقال معلقا :

« انك تبدين باباعيراتي معجبه بنفسك في هذه الايام ! حتى انك تهملين عملك . فقد سمحت لاخيك ان يجلب لنا اي شيء يريده . ما الذي يشغـــل اهتمامك كثيرا هذه الايام باباغيراتي ؟ » لكن باعبراتي ابتسمت قليلا وقالت :

« أوه ، لا شيء ـ لا شيء على الاطلاق . »

لمح المدير شعاع امل في مراجها السعيد . وبدا انها قبلتفيالنهايه الشيء الحتمي ومحت دولاتي منذهنها . أو هل يمكن ان نكون قد عقدت عزمهاسمما ؟

« هل تعلمين ان دولاتي أصبح الليلة الماضية ابا لطفل ؟ هذا ما اخبرني به بائع الحليب ! لقد ضاع منك روحك الآن والى الابد ! » توقف قلب باعبراتي عن الخفقان للحظـه لكنها بعـد ذلك جمعت شجاعة كافيـه لتهزأ من المديـر وتقول :

« لذلك تريد حلوى ! حسنا ، اليك هذه الروبيـة . اذهـب واشتـر لنفسك . »

انتظرت دولاتي بتلك الليلة والخوف يستحكم بها . غير ان دولاتي لم يات اليهـا ـ ليس في تلك الليلة ولا في العديد ، العديد ، العديد من الليالي التـي تلت . لقد ابيت النتيجه الناجمة ان لها منافسا اخطر بكثير من زوجة دولاتي الثانيـة . لعنت زوجها واصبحت هزيلة بسببه .

وعادت الغيوم القاتمة . كانت باغيراتي تقوم بالرحلات الى بونا لانه كان عليها ان تفعل ذلك . وبهذه العملية فقط يمكنها أن تبقي نفسها منشغله . حتى انها كانت تسمح للمدير في بعض الاحيان ان يقنعها بمشاركته في وجبة الطعام . وفي مناسبة كهذه خاطبها الرجل بخبث لانه لم يسقط حتى الان بشكل كامل :

« باغيراتي ، انني حائز على اجازة شهر وارغب في قسط من الراحة والهدوء . ما هي طبيعة المكان الذي تقيمين فيه ؟ » « اوه ليس مكانا مناسبـا لقضاء عطل بكل تأكيـد . » اجابت باغيراتي .

فهم المدير الاشارة ولزم الصمت . للوهلة الاولى استهوت باغيراتي فكرة دعوته . لقد سببها دولاتي ، والان بعد ان رزق طفلا سوف لن يعود اليها نهائيا على الاطلاق . لكنها حجلت من افكارها بعد ذلك . وفجأة نهضت واستأذنت من المدير بالانصراف .

في تلك الليلة بالذات عاد اليها دولاتي . شاهدته قرب النافذة وسمعت صوته بعـد ذلك ينادي :

« باغيراتي ، انه انا ، زوجك ، افتحي الباب . »

سمحت له بالدخول لكنها سألته بحدة وهي تمسك بمعصمه : « لماذا جئت ثانية ؟ لماذا تركت زوجك وطفلك ؟ »

اوه ، اجل ، اجل انهما هناك ، الا ان طفلا آخر في طريقه الان . اين تراني ذاهب ، وماذا علي ان افعل يابا غيراتي ؟ . .

وقبل ان تتمكن من التفوه بكلمة ، حطمت مقاومتها لمسة من جسده الجائع المتوتر ، لقد نسيت المراة الاخرى ـ نسيت الطفل ـ ونسيت حتى الاشهر الطويلة من الهجرة والانتظار مره اخرى اخرجت اخاها الى الشرفة . وحالما ارتحت الباب خالجتها فكرة « ان رائحة الخمر تسعث منه حتى في هذه المره ـ مما يدل على انه لاينفق كل شيء على الطفل ! » مره اخرى ملأت حياتها البهجة والسعادة . وهكذا عاودها الجوع والشوق . لقد بدات تظهر بشبابها المتجدد . لكن باغيراتي لم تفقد توازنها هذه المرة بشكل تام . بغض النظر عن وعود الحب التي قطعها لها دولاتي فقد عرفت ان الليالي والايام لن تلبث ان تعج بالصراع القاتل . فقررت الا تستسلم لآلامها .

وعندما جاء الوقت المخيف لم تبحث باغيراتي عن مفزعها في كنف الاسى . فقد حافظت على اهتمامها بعملها ومظهرها .

واخيرا لقد تخلى المدير الى الابد عن امله في اتخاذ باغيراتي زوجة لـه . لقد لاحظ الظلال المميزة من حياتها ـ انمحاء وشحوب وجهها الفتي ، حتى ولو لم يعلم سببه المجهول .

وكانت باغيراتي كلما ولد طفل وهجر دولاتي زوجه تصلي من اجل ولاده طفل آخر لانها كانت تدرك ان تلك هي الطريقة الوحيدة لاعادتـه اليهـا .

وعلى الرغم من فترات الخيبة المحطمة فهي تنتظر بشوق ذلك اليوم الذي يقف فيه على شكل صورة ظلية بجانب النافذة ، وصوته المفعم بالعاطفة يناديها :

« باغيراتي ، انه انا ، دولاتي زوجك ، افتحـي الباب ، افتحـي الباب ياباغيراتي ...... »



ولد الكاتب الروسي شوكشين في تموز عام ١٩٢٩ في قرية سروتسكي ـ منطقة التاي ـ فنان كبير جمع مواهب متنوعة وعديدة من كتابة وتمثيل واخراج سينمائي وكتابة السيناريو وحاز على لقب الجدارة في جمهورية روسيا الاشتراكية بالاضافة الى جائزة لينين وجوائز اخرى.بدا حياتهالعمليه معلما في مدرسة قريته ثم مديرا للمدرسة نفسها ثم رحل الى موسكو في عام ١٩٥٤ وعاش فيها لينهي كلية الاخراج وكان اول عمل ادبي ينشر له مجموعة قصص بعنوان « سكان الريف » .

حاز فيلم « يعيش مثل هذا الشاب » الذي كتب له السيناريو على جائزة الاسد الذهبي في مهرجان السينما العالمي في البندقية عام ١٩٦٤ . ثم ظهرت روايته الاولى عام ١٩٦٥ « لوبافيني.. ثم نشر مجموعة قصص ـ هناك في البعيد » عام ١٩٦٨ الذي يعكس فيه حياة سكان المدينة والقرية بوجهها المادي والخلقي . وظهر عام ١٩٧١ فيلمه الروائي « اتيت لاعيطكم الاراده » ـ يعرض الفيلم حياة ستيبان رازين قائد انتفاضة الفلاحين وظهرت في عام ١٩٧٣ مجموعته القصصية « الطبائع » بالاضافة الى فيلم « البلسان الاحمر » وفيلم « لنجلس ونتحدث » وقد كتب السيناريو للفيلمين ولعب دور البطولة فيهما .

ومثلت مسرحيته « الناس النشطاء » عام ١٩٧٤ على المسرح الدرامي باخراج غيورنحي توفستونوكوف .

لقد توفي شوكشين في نفس العام عندما كان يجري تصوير فيلم باندا رشوك « قاتلوا في سبيل وطنهم » اذ كان شوكشين يلعب فيه أحد الادوار الرئيسيه .

احب ستيبان بميلياتوف ، في شهر نيسان فتاة تدعى « آلا » تعمل في مكان لاستصلاح الاراضي البور . رآها مرتين فقط ـ حين نقلها من المدينة الى القريه ـ « لا بأس بجمالها » اذ حلست قربه وصمتا معا . كانت الطريق وعرة تتمادى العربة بعنف وكأنها تريد ان تقول لـه : « انت لا اريد هذا » ثم تتراجع الى اقصى طرف في المقعد . وكلمه « لا بأس » كانت تملأ تفكير ستيبان . لم ينظر اليها . كان يصفر لنفسه لحن رقصة « أمواج آمون » ويفكر بالمدخرة « انها فارغة » .

عندما اقتربا من القرية ، راحت الفتاة تبحث عن النقود في محفظتها .

قال لها ستيبان عند ذلك وقد هاجمت الحمرة وجنتيه :

ـ لا حاجة للنقود ...

ورمته الفتاة بنظرة من عينيها الشفافتين المائلتين الى الخضرة وقالت : لماذا ؟

لا حاجـة للنقود ، لا بأس .

ثم القى ستيبان بيد السرعه وانطلق مسرعا بسيارته . قال لنفسه وهو يفكر بالفتاة « كثيرات هن الفتيات الجميلات ..» وانتهى كل شيء ونسيها .

كان يسافر لاسابيع طويلة بسيارته ، يترنح في طريق « التاي » وينام حيثما اتفق لقد راى فتيات جميلات اخريات ومتوسطات الجمال من كافة الاصناف . وهل الفتيات قليلات على وجه البسيطة ؟ سينتفخ راس الانسان اذا فكر بهن .

ومر ستيبان ذات يوم ببيته،اغتسل وارتدى قميصا مطرزا وحذاءجلديا جديدا ناعما وشرب كاسا من الخمر ثم ذهب الى النادي ليرى عرض مسرحية من المفروض ان يقوم الفنانون المحليون بتمثيلها . كان ستيبان شغوفا بتمثيل من يعرفهم من القرويين . انها متعة لا حدود لها ان تعرف شخصا منذ سنوات عديدة ، ثم تاتي الى النادي وتنتظر ـ هذا غرشكا نوفوسيلوف ـ على سبيل المثال ـ يجري على خشبة المسرح بلحيته الطويلة حتى خصره ، فيصيح بصوت قبيح : « سنحرقك حيا يا كذا وكذا . . » كان ستيبان يقهقه في مثل هذه الاحوال وكثيرا ما اشمأز منه المربون منه ووصفوه بانه لا يفهم شيئا .

جلس ستيبان قريبا من خشبة المسرح وراح ينظر فاذا به يرى تلك الفتاة التي نقلها من المدينة ، تخرج الى المسرح . كانت جميلة كعهده بها ، لكنها هادئة الان ومظاهر الاهتمام بادية عليها . راسها منحن قليلا الى الخلف ، جديلتاها الشقراوان تلامسان خصرها ، ترتدي حذاء طويلا احمر وتمشي بهدوء ، تدور براسها ببطء وصوتها حبيب لطيف ، لكن ، لسبب ما ، بدا الاضطراب يتسرب الى قلبه . لقد عرفها مباشرة ، لكنه لم يكن يظن انها على هذه الصورة من الروعة والجمال . لقد عرف انها جميلة ، لكن ليس بهذه الصورة . ثم خرج شاب وقح الى خشبة المسرح ـ فاسكا سيميونوف ـ محاسب الكولخوز كان يرتدي قبعة ونظارتين حتما . اما الان فهو ليس بحاجة للضحك . كان ينظر الى قبعته ونظارتيه ويبدو انه ذو شان . ولو راى ستيبان هذا المنظر في وقت آخر ،

لفهمه حتما . اما الان فهو ليس بحاجة للضحك . كان ينظر الى الفتاة وينتظر نتيجة ما سيجري بين فاسكا والفتاة ، التي راى كيف لمعت عيناها حين التفت به وكانه ارعبها . لقد رثا لها ستيبان حين سمعها تقول له على خشبة المسرح:

ـ لماذا جئت ؟

فيجيب ذلك الاحمق فاسكا بصوت مرتفع يمـلأ القاعة :

ـ لا اطيق الحيـاة بدونك .

فتعود الفتاة

ـ اذهب عني ، قالت الفتاة ، انما بلهجة يفهم منها اكثر : لا «تذهب !»

ـ لن أذهب ـ ، اجاب فاسكا واقترب منها اكثر .

قبضت يدا ستيبان على طرفي المقعد بقوه . لقد فهم انفاسكا لن يذهب بسهولة . وقبل ان يرتد طرفه وينتهي من تفكيره بما سينتهي اليـه الامر ، كان المحاسب قد عانق الفتاة ومال بها على يده اليسرى وقبلهـا . لقـد راى ستيبان شفتي الفتاة بعـد القبلة ـ منتفختين ، مفتوحتين ورطبتيـن قليـلا ترتعشان في خضم بسمه سعيـدة . اظلمت الدنيا في عينيـه ، فنهض وخـرج من النادي .

وفي الشارع اتكا الى عمود ، ولفترة طويلة ، لم يستطع استعادة وعيه وهو يفكر بما جرى سائلا نفسـه : « كيف حدث هذا . . . »

ظل ستيبان ثلاثة ايام قلقا مضطرب الافكار (كان قد اودع سيارته في ورشة التصليح) . لقد عرف ان الفتاة تدعى آلا ، من مدينة فوروسنح ، تعمل كمحاسبة في فرقة الجرارات . هذا كل ما عرفه .

حاول ان يتحدث مع فاسكا سيميونوف ويطلب منه الا يمثل بهذه الصورة في المسرحيـة لكنه تراجع في الوقت المناسب ما حدث، ليس حقيقة بل تمثيل فقط . وسيهزأ به الناس لو عرفوا . .

نظف ستيبان في المساء حذاءه الجلدي حتى اللمعان وخرج . . . الى «الا» وصل الى قرب البوابة « كانت تعيش عند العجوزين كوكسين وزوجته » وقف قليلا ثم استدار ومشى خارجا من القرية الى النهر . جلس على ارض رطبة حاضنا ركبتيه وقد رمى عليهما راسه وبقي على هذا الوضع حتى شعاع الفجر وهـو يفكر .

بدأ النحول يظهر عليه وبرز في عينيه حنين قاتم حاد . لم يكن يأكل شيئا تقريبا ، بل يدخن لفافة اثر اخرى . . ويفكر . . ويفكر . .

ساله والده :

ـ ماذا دهاك ؟

داس ستيبان ما تبقى من لفافة التبغ ثم مد يده لياخذ الاخرى وقـال متحاشيا النظرة الى والده :

ـ لا شيء

لم ير آلا خلال كل هذه المدة . لم يذهب الى النادي بعد ذلك ، لكن ستيبان ابلغ اباه في اليوم الرابع قائلا :

ـ اريد ان اتزوج

فسـاله والده سيفيربا نيتش بفضول :

نعم ؟ ومن هي التي تريد ان تتزوجها ؟

أجاب ستبان بصوت منخفض ناظرا الى النافذة :

ـ تلك ... الجديدة ... المحاسبة

فكر يغور سيفريانتيش طويلا ثم سأل ابنه :

ـ هـل تعرفها

تلعثم ستيبان قائلا :

لا ... ! ...

قال الاب بحزم :

ـ لـن أخطبها

لماذا ؟

لا أريد ان اجلب لنفسي العار في سني الكبر . أعرف نتيجة مثل هذه الخطوة تذهب ماذا الفتاة لم تر الشاب ولا تعرفه . اتفق معها في البدايـة . اخرجا معا قليلا ، كما يفعل كل الناس . بعـد ذلك سأذهب لخطبتها والا ... نصرفك خاطيء دائما . علمتك وعلمتك ، لكن بدون فائدة .

سمع الجد سيفريان ـ والد يغور ـ حديثهما . كان مريضا يجلس قرب الموقد فتدخل قائلا بعد ان استمر غضبه :

ـ اي امير انت ، لكي لا تذهب وتخطبها . هل نسيت يايغور كيف كنت اجد في البحث عن زوجة لك ؟

تجهم وجه يغور تعبيرا عن عدم رضاه . اشعل لفافة تبغ وصمت طويلا. ماذا يقول . لقد كان في شبابه على هذه الصورة ايضا كستيبان ، يخاف رفع نظره الى الفتاة . لكنه في النهاية قال :

ـ استطيع طبعا ان اذهب ، لكني ، لا اثق بأنها ستقبل بك .

قال الجد :

ـ ستقبل . كل فتاة تتمنى الاقتران به .

سأل ستيبان وقد شعر بالبرد يدخل اعماقه :

ـ لماذا تفكر بأنها لن تقبل ؟

ـ انها من المدينة . الشيطان لا يفهم ماذا يردن . ستقول ـ متخلف .

صاح سيفيريان بغضب :

ـ انت نفسك متخلف يا نمور . لا يهتمون الآن بمثل هذه الامور . الشباب الآن اذكى من اسلافهم . أنا رجل عجوز ، لكني افهم هذا .

ثم وافق الاب أن يذهب مع ابنه في صباح يوم الخميس ليخطب الفتاة .

ارتدى ستيبان قميصه المطرز ووقف امام المرآة مدة طويلة يسوي وضع شعره الاسبل الخشن .

وراح الاب بوجهه العابس المتجهم يرتدي بنطاله ويحاول بأصابعه السوداء المتصلبة ادخال الازرار في العراوي بصعوبة وهو يشتم الخياطين :

ـ خياطون ونحون لا يستطيعون خياطة الاشياء بصورة جيدة ، لن تدخل الازرار مهما حاولت .

وبعد ان مشط ستيبان شعره وقف مفكرا في وسط العربة ـ ماذا ينقصه بعد . نصحه الجد سيفيريان قائلا :

ـ ضع ربطة العنق .

فأجابه ستيبان :

ــ لاتناسب القميص المطرز .

وفي النهاية أصبحا جاهزين . نظر يغور الى ابيه بارتباك ووجل وقال لابنه:

ــ هل تستطيع ان تاخذ معك نصف ليتر أم لا ؟

فكر الجد . « لقد أصبح الناس يمشون على طراز جديد . لا تستطيع أن تفهمهم » . ثم قال لستيبان :

ــ خذ معك نصف ليتر ، ستحتاج اليه . ضعه في الجيب .

ثم خرجا .

كان اليوم مشمسا هادئا . الانهار تجري وبرك المياه تعكس السماء التي كانت ترسل زرقتها ، تلمع بمرح الى الارض السوداء . كان نيسان يصخب في كل مكان .

سارا صامتين ، يعبران برك الماء بحذر ، للمحافظة على نظافة احذيتهما . كان ال بوكسين الذين تسكن آلا عندهم ــ يملكون بيتا كبيرا . لم يكن يوجد احد في الغرفتين الاوليتين .

تكدر يغور : لقد فكر بالثرثرة التي ربما ستحدث . وخلال الحديث سيقول للعجوز كوكسين : « اما نحن فقد جئنا اليك نطلبه ... » سيساعده العجوز حتما . اما الآن فيجب ان يسير بخطو مستقيم الى الغرفة التي تعيش فيها آلا .

نظر يغور حوله واتجه مع ابنه الى الغرفة التي تعيش فيها آلا .

طرق يغور الباب بسبابته بحذر ، فاجابه صوت من داخل الغرفة :

ــ نعــم .

دق قلب ستيبان بقسوة .

فتح يغور الباب قليلا وادخل نفسه بصعوبة فيه ودخل ستيبان خلفه ثم وقفا في العتبة .

كان فاسكا سميرنوف يجلس خلف الطاولة قرب آلا يشربان الشاي . كان فاسكا بدون سترة يرتدي قميصا حريريا أصفرا . حليق الذقن لامع الوجه ، يجلس وكأنه في بيته . دون تكلف قد تراخى قليلا . نظر الى ستيبان وابيه بود وغباء . نهضت الا بسرعة وقدمت الكراسي للضيوف قائلة :

ـ ادخلوا ، اجلسوا .. تفضلوا .

سار يغور وجلس وهو ينظر الى فاسكا تارة وتارة الى ابنه . اما ستيبان فقد بقي واقفا أحمر الوجه و يحدق وكأنه يسمر بالارض . عند ذلك صاحت آلا بمرح :

ـ اجلس ... تفضل ... لم تره ابدا ..

جلس ستيبان ووضع قبعته على ركبته .

صمت الجميع قليلا .

كانت آلا على وشك ان تقهقه ، وهي تنظر الى ستيبان تارة وتارة الى يغور وفاسكا .

لم يكن فاسكا يفهم شيئا .

ـ انا اصغي ايها الرفاق . واذكرك ـ واستدارت الى ستيبان .

وراحت تتحدث بمرح ـ لقد سافرت معك من المدينة الى القرية ... كنت غاضبا حين ذاك ...

أما فاسكا فقد ظن بانه من الضروري ادخال المزاح الى الجلسة :

ــ هذا يعني انك تكسب نقودا اضافية من سيارة الدولة يا ستيبان يغوريتش ؟ هذا عمل سيء ؟

نظر يغور مرة ثانية الى وجه فاسكا الاملس واحنى راسه كعادته وقال مباشرة للفتاة :

ــ نحن جئنا لنخطبك .

فتحت آلا فمها قليلا من هول المفاجأة :

ماذا قلت ...؟

ــ نعم ، كما يخطب كل الناس ... هذا ابني ــ واشار يغور الى وجه ستيبان ــ يريد ان تكوني له زوجة . اذا وافقت طبعا .

نظرت آلا الى ستيبان .

ضم ستيبان قبضة يده بقوة عظيمة حتى بانت عروقه بشكل واضح ووضعها على ركبته ناظرا الى الجمع باستياء وقد بدأ العرق يعلو جبهته ، حبيبات دقيقة ناعمة لم يقو على مسحها .

سألت آلا وقد كست الحمرة وجهها :

ــ تعني الزواج ؟

تنهد ستيبان وقال :

ــ نعم ، وماذا تنتظرين ؟

ثم نظر في عيني فاسكا الذي قهقه وتململ على كرسيه عندما سمع ستيبان يتحدث . ثم استقر ناظراه على آلا التي كانت تقف قرب الطاولة

وردية الوجنتين من اثر الحياء ، تمسح باصابعها البضة بقعة عن ثوبها بجد . ثم تململ فاسكا من جديد في كرسيه وقال بصوت عال :

ـ لقد تأخرت .

الا ان ستيبان لم يبعد عينيه حتى بنظرة ، وبقيت عيناه تنظران الى الفتاة بحد واصرار ومثابرة . كان ارتباكه قد انتهى .

رفعت آلا راسها فجأة وبحدة ، ونظرت الى ستيبان بعينين خضراوين صافيتين . كان الحياء والحنان والعتاب والاستحسان وشيء ما لا يمكن تفسيره بالاضافة الى الوجل والقنوط ـ كل هذا كان يملأ نظرتها الى ستيبان . تحرك قلب ستيبان من شدة الفرح . لن يستطيع احد ان يفسر ما ولد فجأة بينهما . هما فقط فهما هذا الشعور .

قال فاسكا في هذه اللحظة محدثا ضجيجا مزعجا :

ـ سنتزوج قريبا يا ستيبان .

خرجت هذه الكلمات من فمه بصورة غبية حتى انه ندم على التفوه بهـا قائلا لنفسـه : « لا حاجة لمعاملته بهذه الصورة » .

اراد سفيريابينش ان ينهض ويخرج من الغرفة . لكن آلا انتفضت فجأة وقالت بتسرع وبما كان زائدا :

ـ الى اين ؟ وتسمي نفسك « خاطب » ؟ لم اجبكم بعد .

ثم عادت بسرعة الى وضعها الطبيعي . لم تعد تنظر الى ستيبان . لكن ستيبان لم يكن يفكر بنظراتها لان السعادة والحياء كانا يمتلكانه . ولم يكن بوسع اية قوة في العالم انهاضه من مكانه واجباره على الذهاب .

وقف بفور وفاسكا مارال محمر الوجه ذاهلا ، وقد بدأ يفهم مذعورا ملابسات الموقف .

اضطربت آلا في البداية الا انها سرعان ما تغلبت على اضطرابها وراحت تتحدث بثقة ومرح يختلف عن مرحها الاول ـ اي بمرح مشبع بالحزم .

كان الجميع ينتظرون حدوث شيء ما . قال فاسكا بصوت مرتفع :

ـ ربما كان من الافضل أن أذهب ؟

كان صوته يحمل قشعريرة الاساءة التي وجهت اليه على حين غرة . انه يموت مباشرة وببساطة . حتى انه لم يحاول انقاذ نفسه . اجابه ستيبان بصوت مرتفع ايضا :

ـ أعتقد أن نعم .

لقد استعجل ستيبان قليلا ، لا حاجة ايضا لمثل هذه الاقوال . لكن في مثل هذه المواقف ليس الامر في يدك . كانا اثنين . وكان على احدهما ان ينسحب . كلاهما تصرف بفظاظة . ويجب على آلا أن تعذر واحدا منهما . وها ، فاسكا ايضا لم ينعم على ستيبان بنظره . كان ينظر الى آلا التي احمر وجهها من جديد وهي تنظر الى بفور الذي كان ما يزال واقفا وسط الغرفة ينقل ناظريه بين الثلاثة دون ان يستطيع ادراك ما يجري امامه . ضحكت آلا بجفاف :

ـ ما هذا الوضع يا الهي .. آه لو ساعدنا احد . لماذا انت واقف ! اجلس !

وضربت الارض بقدمها ضربة خفيفة . لم تكن الامر سهلا عليها .

نهض فاسكا وبدا يرتدي سترته ولسبب ما كان يتباطأ والجميع ينتظرون انتهاءه من ارتداء سترته . قال فاسكا :

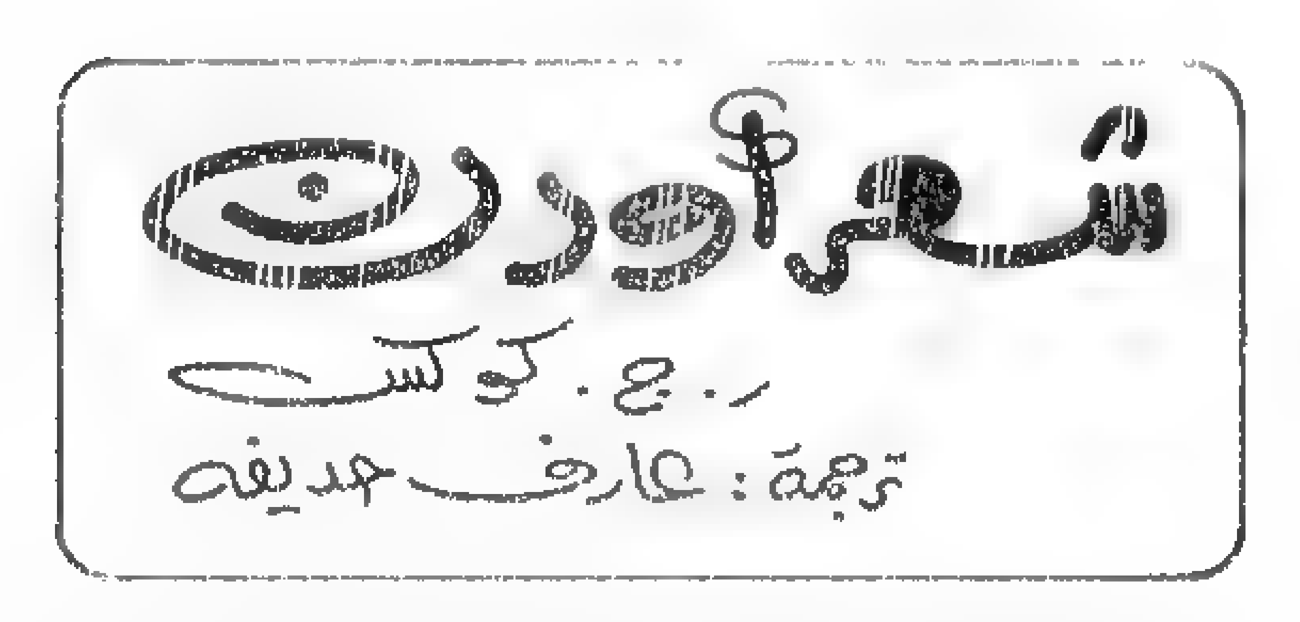
ـ آخ يا ستيبان ... اني اشفق عليك .

وخرج فاسكا بعد ان وقف في العتبة . ونظر الى الجميع نظرة شر ومرح ثم اغلق الباب خلفه بقــوة .

ساد الهدوء الغرفة لفترة وجيزة .

مسح ستيبان العرق عن جبينه بحذر ثم ابتسم . عند ذلك قال ايغور بعد ان اقترب من الطاولة :

ـ افعلا ما تشاءان ، أما انا فسأشرب ، لقد تعبت من هذه الخطوبة .



يستطيع المرء أن يتوقع إتفاقاً عاماً تقريباً على القول : إن« أودن» يشغل المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد « إليوت» من بين الشعراء المعاصرين . ولكن إذا أردنا تحديد مدى هذا التقارب ، وطبيعة هذه الأهمية ، سنجد آراءاً مختلفة . فليس في شعر «أودن» قصيدة تحظى بالسمعة العالمية كالتي تحظى بها قصيدة « الأرض اليباب» للشاعر ت.س.إليوت» ، أو قصيدة « البرج» للشاعر «وليم بطلر ييتس» ، أضف إلى ذلك قلة الآراء المتفقة حول قيمة شعره وحول الطريقة المثلى لوصف طبيعة هذا الشعر .

يقال : إن أودن هو «بيكاسو» الشعر الحديث ، وإنه شاعر الأفكار العامة ، وهو شاعر ساحر قبل كل شيء ، وشعره رومانتيكي في جوهره . ولا يصل إلى ذروة النجاح إلا في الشعر الخفيف . ويمكن إرجاع هذا النوع في الآراء إلى تعدد المراحل التي اجتازها فكراً وشعوراً على مدى ثلاثين عاماً . وإلى الحساسية الفورية التي عكس من خلالها تغيّر الأمزجة والآراء في عصره .

هناك إحساس بأن الكثيرين من معاصريه متورطون في تقليد هذا النمط من

الشعر الذي يُسبغ عليه الطابعُ الملحّ والآنيُّ ضرباً من الحيوية المزوَّرة التي تظهر فيما بعد رثةً ومؤقتة . أما القراء المعاصرون فإنهم يملّون اهتمام «أودن» بالمواضيع الاجتماعية والسياسية للثلاثينات ، ويشكون في قيمة هذه المواضيع . وتبقى ، إلى جانب الشوائب الصحفية في أعمال هذا الشاعر ، مسألة الأفكار المسبقة في حقل الأخلاق والسياسة والدين وعلم النفس . أما من الناحية الصياغة ، فإن «أودن» دائم التجريب ، مما يجعل مهمة الناقد صعبة وشائكة ، وذلك لما يتميز به شعره من وعورة وتفاوت من جراء التقاطع الحاد للأفكار والمادة والموقف العام . لذلك يبدو النظرة التاريخية الشاملة إلى تطور شعره ، أفضل للدارس ، شريطة أن يُولي مراحل تطوره اهتماماً كافياً .

نشر «أودن» أول ديوان له في عام ١٩٣٠ ، وكان عُمره ثلاثة وعشرين عاماً ، وكان له أثر مباشر ، إذ عبّر عن موهبة لا يُشكّ بها ، موهبة انسان حسّاس يحيا في زمنه ، ويقتدر أن يعبّر عن نفسه تعبيراً قوياً . ففي كل صفحة يجد القارئ عبارة تعلق بالذهن وتثير الانتباه :

«دمار ينتشر كالتلوّث شيئاً فشيئاً» «ارتعاش خضرة الربيع الأولى» «أحداث غير فعلية في إرادة الزمن الصارمة» «وأرسل الشجاع إلى وطنه مختوماً بالعار بإحكام». إن هذه الصور غير العادية كان يرافقها دائماً إيقاع معبّر ومثير .

آه أيها الحارس الليلي ! أقمت أحلامنا باليقظة ،

إننا نحسّ إصبعك على اللحم الذي سُلخ جلدُه .

الأغنيةُ ، فعلُ النماء المتنوّع ،

ستعلو على صوت الإنذار الآتي من غابة الحديد،

وستُلغي عطالةَ المدفونين تحت التّراب .

مسافر في النهار من منزل إلى منزل
مسافر إلى السلام الجوهري ذي الشُقة النائية .
وزادي إخلاص الحب وضعفه .

إن أصالة هذا الشعر قد استمدّت قوتّها من مصادر أخرى . ومن السهل التعرف إلى آثار «إليوت» . و «إدوارد توماس» ، و« ويلغرد أوين» ، « وإميلي ديكنسون » وروبرت جريفز ، ولورا رايدنغ ، وحتّى إزرا «اوند وخاصة قصيدته «موبرلي»

واصدروا كل الأوامر الملائمة
لمل هذه الحالة .
وانصاع الجميع ، كما هو متوقع ،
مع أنه كان هناك همهمة طبعاً .

ونسمع في هذا الشعر أيضاً أصداءً من شعر « جون سكيلتون » والشعر الانكليزي القديم ، والقصص الآيسلندي والنرويجي البطولي .

وهناك نقاط ضعف أخرى تتمثّل في تداعي الخواطر الشخصيّة ، وفي الاعتماد الزائد والمتكرر على النكات والتلميح الخاص وتأتي صعوبة فهم هذه القصائد من الحذف الكثير في تراكيب اللغة ، لامن عمق الأفكار وتعقدّها . ويمكن للقارئ أن يذللّ تلك الصعوبة إذا عاد إلى كتب التحليل النفسي التي التي كان «أودن» مولعاً بها في ذلك الوقت ، علماً بأن الكثير مما يلاقي القارئ

من صعوبة في فهم شعر «أودن» مردُّه إلى ضعف إحساس الشاعر بالمسؤولية وقد تحدث «كريستوفر إشروود» عن عادة «أودن» المبكّرة في بناء قصائد من أسطر جيدة أخذها من قصائد أخرى لم يستحسنها أصدقاؤه ، فقال : كان يفعل دون النظر إلى قواعد اللغة واتساق المعنى . ورغم مايكشفه هذا الكلام عن طريقة « أودن » في كتابة الشعر ، فلا ينبغي أن نفهمه حرفياً . فمهما يكن من أمر ، فإن هذا الديوان الأول ينبغي أن لا نعدل عما امتاز به من أصالة وعما يشتمل من عطاء . هناك سبب وجيه لكي يتوقع المرء الكثير ، إذا ضُبط الإحساس باللغة والصور ، وذلك بالتنظيم العميق والكامل للتجربة .

ومع أن الديوان نقل تجربة جديدة ومثيرة من حيث الجو العام والمواضيع ، فإن عناصر المراهقة قد مازجت المشاعر الصادقة . إن صورة الحضارة المحكوم عليها بالموت ، والإلحاح إلى المرض والرغبة في الموت واستخدام «العدو الجرائي » رمزاً لهما ، وصُوَر حرب العصابات ، والصناعة المدمرّة ، ونهاية خطوط السكك الحديدية ، إن هذه الصور جميعاً لم تكن قد دخلت لغة الشعر إلا في وقت متأخر من ذلك التاريخ . إن هذه الحقيقة غالباً ماينساها القراء الجُدُد . ففي القصيدة التي يستخدم فيها أسلوب « التمثيلية الحزّورة » ، يمزج فيهما على نحو مثير العُنصر البوليسي والعنصر البطولي ، فترتفع إلى مستوى المأساة الإنسانية . وقد تكون أنجح قصائد الديوان هي القصيدة السادسة التي أخذت عنوان «الجزيرة» فيما بعد والتي صوّرت طبيعةً نموذجية وحفلت بالأنغام المُوحية ، والقصيدة الثانية «الجوّال» التي تعبر عن بحث الإنسان عن البدايات ، والقصيدة الثالثة «ستقول فينوس الآن بضع كلمات» وفيها تخاطب «قوة الحياة» الإنسان

المعاصر ، والقصيدة السادسة عشرة ، وهي تأمّل ذاتي أصيل في تفسخ الحضارة المعاصرة ، ورغم ماقاله أحد النقاد عن وجود مشحات قلقة نتيجة الحذف والاقتطاع والكُتلة ، فإن لهجة هذه القصيدة ، أو معظم أقسامها الجديدة، تنمُّ عن صدق ونضج . إن التباين القويّ في الفقرة الأولى يثير الانتباه . .

كان ذاك في عيد الفصح ، حين تجولتُ في الحدائق العامة ،
مصغياً إلى الضفادع الزافرة في البحيرة .
مراقباً حركة السحابة الرائعة المطمئنة
في الفضاء الرحب .
هذا هو الفصل الذي يجد العُشّاق والكُتّاب فيه
الكلمات المناسبة للأشياء المتغيرة .
ويطيب لهم التشديد على أسماء جديدة
والضغط على الأذرع بالأيدي الطرية القوية .
هكذا كنت أفكرّ حين عدت فجأة
إلى حين يجلس الرجل الوحيد باكياً على مقعد

وتتطور علاقةُ الموتِ بالنموّ في بقية القصيدة مع إحساس بالتعقّد ، في القسم الأكبر منها، ورفضٍ للتبسيط والسهولة اللذين يبدوان في الأعمال اللاحقة . إن وعورة هذه المجموعة تتضح في القصيدة الأخيرة «توسّل» ، إذ أننا نجد فيها مثل هذه العبارات : « اللمسة السيدة التي تَشْفي حُكاك العَصَبِ الذي

لايُطاق» ، «تَمنّعُ الاستجابة المتكررة في قوة» ، «التهاب حنجرة الكذّاب» ، «الانحطاط المترامي للمنازل الريفية على أطراف الممرات» ، «ليشرقْ وجهك وأنت تنظر إلى أساليب حديدة في فن العمارة ، تغيرٌ في القلب» وقد علّق إدوين موير على ذلك قائلا : من الصعب معرفة المخاطب هنا ، أهو رب الكون أم مدير مدرسة ؟

أهتم « أودن » ثانية بالتفاوت في ديوان « الخطباء »الذي صدر عام ١٩٣٢ ذلك التجريب الغريب ، في النثر خاصة ، والذي يعتبره « أودن » الآن فكرةً عظيمة أسيء تطبيقها . وتلعب نظريات « جروديك » و « هومرلين » دوراً عظيماً هنا ، وبخاصة فيما يتعلق بأصل المرض العصبيّ . ويستخدم ثانية كلمة «العدو» رمزاً للعطالة والتخشّب والخوف والموت في وعي الانسان وفي المجتمع . ويعيد تصوير أجواء الحملات العسكرية . والتآمر ، والدسّ ، التي سرعان ماتحلّ محلّها أجواءُ النشاط الكشفي ، وأجواء وحدات تدريب القوات وقصص التلاميذ المثيرة . لكأن الشاعر لم يقررْ قط أن مايشغله لاينحصر في تسلية أصدقائه .

ويتألّق ذكاء « أودن » في نثره الساخر الواضح « خطاب في يوم الجوائز » و« رسالة إلى جرح» ، ولكن هذا النثر لايرتفع إلى مستوى الشعر ، بل ينحدر أحياناً إلى مستوى حديث العامة الساخر ، وإلى نقائض طلاب الجامعة ، كما في مقطوعة «تحطم دونشلاند» التي كتبها ببراعة للاحتفال بانتصار فريق«روكبي»

أما في المرحلة السياسية ، فقد كتب أودن الشعر الشعبيّ الخفيف للوصول إلى جمهور أوسع وخاصة عن طريق المسرح . وتعتبر مسرحية «رقص الموت»

١٩٣٣ ، مثالاً واضحاً على الدعاية المباشرة للماركسية ، بما احتوت عليه من شعر ركيك أكثر من أي عمل آخر ، وهي العمل الوحيد الذي أهملته المجموعات الأخيرة .

وتميّزت المسرحيات الثلاثة الأخيرة ، التي كتبت بالاشتراك مع «إشروود» ، بالتنوع ، واحتوت على شعر قُصد منه – كما يبدو – منافسة «نويل كوارد» في ميدانه ، وهو شعر جاد وطموح لايشكُّ أحدٌ في أن «أودن» هو الذي كتبه . وأفضل مافي تلك المسرحيات هو أناشيد الجوقة ، حيث يستخدم أسلوب التصوير السينمائي في تكبير التفاصيل النموذجية . هذا الأسلوب الذي كان قد طوّره في ديوان «قصائد» . (لقد ناقش بعض النقاد أسلوب النظر إلى الأشياء كما لو كان الشاعر يرى بعين طائر أو طيّار .) :

تابث الصيفُ
واستلقت أوربا والجزرُ في بحيرته اللامعة .
أنهار عديدة تجعّدت مثل كفّ فلاحٍ .
سنريك أولاً قريةً انكليزية
وأبرشيةً محاطة بالصخور الخطرة
ومروجاً ترعى فيها الأبقار من كل نوع .
كأنها الطائرات الشراعية الآتية من «ليتشيابر» الخضراء
لتلاقي التيار القويّ .

وتُسرف الجوقة أحياناً في الوعظ الماركسي والنفسي ، إما على نحو مباشر

وإما باتزان ، أو من خلال السخرية التي يُضعف قوتَها التبجحُ والادعاء ، ففي «الخطباء» كل شيء يمكن أن يمثّل أي شيء :

احذرْ من أولئك الذين بلا رذائل
ومن الطاهرين والنباتيّين والذين يشربون الكحول
ولايدّخنون .
احذرْ من العازفين عن جمع المال
فإن للقوة أشكالاً أكثر براءة من كل هؤلاء .

وعندما استخدم « أودن» الشعر في مسرحية «صعود ف٦ » ، بدا الحوار غير عاديّ لشكسبير لايصمد للمقارنة أبداً .

إن المسألة التي تواجه الشاعر الجاد حين يكتب أغنية شعبية ، هي أنه يضطر على الأغلب إلى اخضاع طبيعته لما يحاول انجازه . فالايقاع الرتيب واللغة المبتذلة لايمكن أن ينقلا المعاني الرفيعة والمقاصد العميقة على النحو المطلوب. وقد استخدم « أودن» هذا الأسلوب في هرلياته وأشعاره الباهتة ، وكانت النتيجة أناقةً لاذوق فيها.

إن قسم «القصائد الخفيفة» في ديوان «زمن آخر» ١٩٤٠ يزودنا بالأمثلة الكافية . لماذا أعاد أودن طبع «المنتصر» و« السيدةجي» في كتب متتالية ؟ لقد انتصر دائماً للشعر الخفيف ، حتى أنه أصدر كتاباً عام ١٩٣٨ عنه ، واعتبره ميدان الموهبة المناسب ، والمصل المضاد لشعر العهد الفكتوري المُغالي في فخامته . لقد خدعه هذا الشعر وقاده إلى التردد واللجوء إلى التهكم دفاعاً عن الذات . إن قصيدة « الشهود» التي بقيت منها نسخة قصيرة في مجموعة «كلب تحت الجلد»

تبدو لي مقصّرة عما تريد التعبير عنه كما هو الحال في بعض القصائد السياسية الساخرة . وتشكل قصيدة «شيوعيّ للآخرين» (أعيد طبعها في ديوان « إنظر أيها الغريب »، ثم أسقطت من المجموعات اللاحقة)، تشكّل نموذجاً للتردد بين الحدة المريرة وافتعال التهكم .

إن شعر «أودن» الجاد خلال الثلاثينات نجده في كتابين هما « انظرْ أيها الغريب» (أحد عنوان «فوق هذه الجزيرة» في أميركا) ، «وزمن آخر » ، مع فصول الشعر الواردة في «رحلة إلى الحرب» ١٩٣٩. إن هذه القصائد تبدو ، بالمقارنة مع أشعاره الأولى ، غير مفتقرة للغة ، وخالية من عيوب الحذف والانتقال المفاجئ ، وبعيدة عن الارتباك ، إلا أن ضغط وإلحاح المشاعر أفقداها الكثير من الجمال . أما الصياغة فقد كانت جيدة مما جعل القصائد طليقة وسلسة وإن ظهرت أحياناً من العومة بحيث تشكل قناعاً جاهزاً للاستخفاف بالعمل والتنظيم الدقيق . أما قصيدة « آباؤنا الصيادون » ،التي يُستشهد بها دائماً ، فإنها مدينة للهجة الخطابية القوية الواثقة لـس عير (ربما استمدّ ذلك من بيتس جزئياً) ، إذ أنها تجمع بين التعقيد البارع وبين منطق القصيدة القصيرة مما يجعل التحليل أمراً صعباً :

آباؤنا الصيادون
حكوا رقصة حزن الخلائق
وأشفقوا على ملامحهم التي حُدّدت دون اكتمال
وشاهدوا الحب في نظرة الأسد التي لاتحتمل
خلف حملقة الطريدة التي تواجه الموت .

شاهدوا الحب الثائر أجل العظمة
وما ستضيف إليه موهبة العقل
من قوة واستعداد للتحرر
وإنصاف إله .
من نشأ وسط هذا الموروث الجميل
وتنبأ بالنتائج
وتصور أن الحب من طبعه التلاؤم مع سالك الخطيئة الملتوية ؟
أو أن مفاصل الانسان
يمكن أن تعدل إشاراته
وتجعل طموحه لايتوجه إلا نحو مانفكر به
أي أن يجوع ، وأن يعمل عملاً غير مشروع
وأن يحيا بلا أسم ؟

إن المعنى العام واضح . يجب فهم الحب على أنه طاقة غريزية ، أو قوة الحياة . ونلمس في القصيدة أصداءً نظرية التحليل النفسي التي تشكل القيمة الايجابية في أعمال أودن الأولى . إن «النتائج» المقصودة في القصيدة هي نتائج الميراث وليس نتائج الحب أو العقل . ولكن لمَ التأكيد على تلطيف إشارات الحب أو تعديلها من قبل مفاصل الإنسان ؟ إن المقارنة هنا تبدو بين الآباء والأبناء والحب الذي ينتقل من جيل إلى جيل ينتقل عن طريق رباط بينهما من السهل الإجابة عن هذه الأسئلة ، ولكن للقصيدة نهاية مفتوحة لأكثر من

احتمال ، كما أن المعاني ينقصها التنظيم وحين تضبط النهاية تبدو القصيدة حديثاً بسيطاً عن مبدأ ماركسي أو فرويديّ ليس غير ، وإذا كان الأمر غير ذلك ، فإنها لاتعدو كونها قصيدة مفككة .

من الوضح حتى الآن ، أن البناء السهل للقصائد هو الخطر الوحيد الذي يهدد شعر «أودن» ، مع العلم أن هناك أسطراً قوية ولامعة ، ولكنها ضعيفة إذا مانُظر إليها نظرة شاملة ، وذلك لأنه لم يستطع أن يقاوم اغراء التفاصيل الزائدة وسطم الأنيق وتراكم تهكمات الوعي الذاتي ، وبقي يلاحق أرنبين في وقت واحد . فعندما يبدأ الكتابة تتقدم إمكانات عديدة ثم يقتلها كلها دون تمييز . وليس من الصعب تعرّف القصائد التي تتعرض لمثل هذا الخطر . فهو- مثلاً- يستشهد على حالة عامة لسزاح سلسلة من التفاصيل الكاشفة والأمثلة الخاصة التي تبدو أحياناً مجرّد قائمة من الصور .

إن التفاوت في قصيدة «إسبانيا» ينبع من قائمة الصور الخاصة بالحاضر والماضي ، فتبدو كل صورة منها قابلة للاستبدال بأخرى ، ومع ذلك فالقصيدة تتمركز على الأزمة الراهنة في أحسن مقاطعها :

في تلك الساحة الملفوحة
تلك القطعة التي أنتزعت من أفريقيا الحارة
وضُمّت عنوةً إلى أوروبا المخترعة
وعلى تلك الأرض العالية المنسطة التي تعبرها الأنهار
تبدو الحمّى التي تهدّدنا في أشكال دقيقة ونشيطة .

إن التشابيه والصور التي تميّز أسلوب «أودن» يفلت بعضها من يد القارئ كما أن بعضها الآخر يبدو مصدراً غنياً للحيوية في التعبير :

مثل هذا الشوق أيضاً
يجعل التفكير حياً مثل أنغام الزرازير الصاعدة فرحاً
فوق الهضاب ، والمترنحة كيفما اتفق .

وتنحطُ الصور إلى نوع من التشنّج : «واستلقوا منفصلين كالمراحل» «معلّب بالموهبة مثل الزيّ» «استقبلهم القلق كالفندق الكبير» «أضاف معنى كالفاصلة». وهناك سمة أخرى في أسلوب أودن وهي تركيز المعاني باستخدام الصفات ، والتوتر بين الصفة والموصوف وقد اعترض «أودين موير» ، عندما راجع ديوان « زمن آخر» ، قائلاً : إن أودن يستخدم الصفة ليعبر عن موقف يثير النقاش حول الأشياء الموصوفة وليس ليصف تلك الأشياء» . ولكن «هوجارت» قال . إن الوصف يمكن أن يكون لعباً ذكياً بالكلمات وتهكماً قد يؤديان بالتجربة إلى علاقة جديدة كما هو الحال في هذه الصور : «الألم الذي يشكل العادة» «إشارات خالدة غير مرئية مثل آثار أغاني الجنود» « أقاويل الموت الحتمية» « منازل الفقراء المنخفضة المنحسرة» وينبغي الاعتراف ، على أية حال ، بأن لصفة لا تصف شيئاً في الغالب إذ أنها توحي بالسفسطية المتعمدة «لمسة المحبين الضرورية» «النمر المقلّم القوي» « التفتح اللذيذ للبلاء» «جوع الزهرة الصامت» .

ومع تزايد الميل إلى التعليق الفكري العام في الثلاثينات ، بدأ يتضح الولع بالصفات المجردة وتشخيصها ، كما يُستدل من هذه الأسطر من قصيدة «ليلة صيف في عام ١٩٣٣» :

وأمسيات لايُلقي الخوفُ فيها أية نظرة على ساعته
وتفرُّ أحزان الأسد من الظل
ثم تلقى مخاطمها على رُكبنا
ويضع الموتُ كتابه من يده .

ويُظهر هذا المقطع مدى نجاح الشاعر في تجسيد المجردات تجسيداً حيوياً ، ويُظهر أيضاً اغتراره بالبراعة وعجزه عن التحكم ، إذ أن حركة الموت يمكن أن تكون نذير شؤم في حد ذاتها .

إن قصيدة« أب للشعب» تقدّم قائمةً بالأمراض المشخصّة ، (مضاهية سوناتا شكسبير رقم ٦٦) ، وهي :«الشجاعة ذات السفينة الراشحة » «الجشع يظهر أمواله العارية بلاحياء » «تسيء القوة للحرية على نحو يهزّ البدن » .

وقد أصبح التشخيص عادة في القصائد اللاحقة حتّى «رسالة في العام الجديد» :

العنف انتصر مثل وباء قادم
والخطأ الفتّان يُدعى إلى كل مكان
وإذا التقت به الحقيقة ومدّت يدّها
يتشبّث في ذُعر باعتقاده الهائل .

لقد أضاف أودن إلى اتقانه الشعر الحر في الثلاثينات ، استخدامه الطليق للأشكال المنظمة . وقد أسهم ذلك في إضفاء الطابع الغنائي على شعره وخاصة في ديوان «انظر أيها الغريب » . أو في قصائد الحب «أياريلعب بالأضواء» و«الصيد في البحيرات الهادئة » و«ألق رأسك الناعس» و«تحت أوراق الحياة». في هذه القصائد نسمع موسيقى شعراء آخرين من مثل «ييتس» (قصيدة« الأوراق تسقط

الآن سريعاً) و« بليك» (قصيدة رثاء «ييتس») ، وهذا يخلق مصاعب في تحديد ماإذا كان التعليق قد جاء عفواً أم لا ، وما إذا كان هناك مايسوّغه في خلق الأثر العام . في رثاء ييتس يقول:

عارُ الأفكار
يُطلّ من كل وجه
وبحار الرحمة موصدة وجامدة
في كل عين .

دافع «مونرو.ك. سبيرز» عن طريقة أودن» في استخدام الشخص الثالث، أوقناع الممثل ، إلا أنه يبدو أن قبول الفكرة القائلة بأن ييتس يكمن وراء عدد من القصائد أمر مشكوك فيه ، وإن تمّ ذلك عن غير وعي غالباً ، ولكن «أودن» قد برع في كتابة الثلاثيات والمزاوجة بين خطابية» ييتس» والمضمون الأخلاقي الجديد:

ماكتب المجنون نيبجينسكي
حول دياخيلوف صحيح فيما يخص قلب الإنسان
فالخطيئة ولدت في عظم كل امرأة
وكل رجل .
الكل يتحرّق إلى مالا يملك
ليس حب العالم مايريد
بل أن يكون محبوباً وحده .

هذا مقطع من قصيدة «١ أيلول ١٩٣٩» ، التي مزج فيها أودن مزجاً ناضجاً بين همومه السياسية والنفسية فيما يتعلق بالأحداث العالمية . ههنا يسقط الوعي الذاتي ، ويُعبّر عن المشاعر بالايمان والقناعة اللذين يُجنّبان الشاعر خطأ أسلوب الدعاية الرزينة . إن قصائد هذه المرحلة ، وخاصة الباقي منها ، أظهرت شيئاً من هذا التوازن . في أفضل تلك القصائد «تحت أوراق الحياة » تتحكم العاطفة بالصياغة ويقلّ الاهتمام بالقراء . وكذالك الحال في قصائد أخرى ذاتية تتصدّى لاستكناه أغوار النفس ، من مثل «عبر المرآة» و «عالمان» و« قصيدة ميلاد» .

وهناك صوت متميّز أكثر اقناعاً وأعمق إحساساً وهو الذي يربط بين مزاح المكان والتعليق على مجرى الأحداث العالمية، كما في قصائد «ربما» و «مالعيرنز» و« دوفر١٩٣٧» و«أكسفورد» و «تعليق» و «في زمن الحرب» . ويمكن ذكر قصيدة غلب عليها الفكر ونظمت نظماً مُسلياً وهي:« متحف الفنون الجميلة» . وأرجو من القاريْ أن يرجع إلى هذه القصائد إذ أن من الصعب إيراد استشهادات مطولة في هذا المقال .

هناك مجموعتان تستحقان الإشارة إليهما ، الأولى : سلسلة مقالات نقدية أو قصائد قصيرة وأحياناً بطاقات نعيٍ ، إلا أنها تشمل كتاباً قدامى من مثل «فولتير» و«باسكال» . إن أسوأ مافي هذه المجموعة هو التحليل النفسي الجاهز الذي تناول فيه كلاً من «هاوسمان» و«آرنولد» و«إدواردلير» ، أما الجيد فيها فهو الشعر التأملي وخاصة رثاء «فرويد» أما المجموعة الثانية فهي مجموعة من القصائد (سوناتات) كتبت تحت تأثير «ريلكه» . وقد ناقش البروفسور« إنرايت» هذا التأثير بالتفصيل وقال :«إن شعر ريلكة شجّع «أودن» على الكتابة عن مواضيع درامية قصيرة ، وتطبيق رموزه وصياغته على مضامينه المعادية للجمالية في الفن

والمهتمة بالانسان اهتماماً عميقاً . وقد بقي «أودن» حتى في هذه المجموعة ذلك الأخلاقي الذي يميل إلى التعميم :

إننا نحسد الجداول والمنازل الراسخة القوية
إذ أننا خلقنا للخطأ .
وماكنا يوماً عراةً وهادئين كالأبواب الكبيرة
ولن نكون طاهرين كالينبوع
إننا نحيا أحراراً بالضرورة
جبالاً تقيم وسط جبال .

يُذكّر هذا المقطع من قصيدة «في زمن الحرب» بأسلوب أودنالقديم الذي قوّاه وثبّته تأثير «ريلكة» وهو استخدام مفردات الجغرافيا والمناظر الطبيعية رموزاً للحالات الفكرية والروحية :

ضيّعت في اليقظة الأرخبيل
وجزائر النفس التي أبحرتُ عبرها طوال النهار .
لأستقر في قرية القلب هذه .

وحتى هذه الطريقة يمكن أن تُستنفد :
إن أموالنا تغنّي كالجداول فوق القممِ العالية
قممِ تفكيرنا . . .

وأحتضن حزنه مثل قطعة من الأرض .

ولكنها ــ أي هذه الطريقة ستقود في المستقبل إلى تطور كبير في خصائص أعمال «أودن» اللاحقة .

إن المجموعة الثانية من القصائد المتأثرة بشعر ريلكه هي « البحث » والتي نشرت في نفس الكتاب الذي ضمّ «رسالة إلى العام الجديد» (سُميّت في أميركا «الرحل المردوح» ، وهي أول مجموعات القصائد الطويلة التي تشكّل أهم أعمال « أودن » في الأربعينات . إن الهجرة إلى أميركا ونشوب الحرب العالمية الثانية ،أديا إلى تغيّر واضح في موقفه الفكري . فلقد حلّ تأثير «كيركغارد» ورجال اللاهوت محلّ تأثير «ماركس» و «فرويد» ، وازداد استخدامه للمبادئ والعقائد المسيحية الأورثوذكسية . إن قصيدة «رسالة إلى العام الجديد» ، التي كُتبت في ذلك الوقت ، مزدوجة القافية ، وثمانية المقطع ، وحافلة بالاشارات والتعليقات الإضافية ، لتسجل جانباً من النقاش الذي رافق ذلك التغيّر . وقد قال أحد النقاد : «إن هذه القصيدة ماهي إلا ضرب من تعليم أصول التدبير الاقتصادي للمثقفين المعاصرين». ومما لاشك فيه أن الناقد نظر في قوله هذا إلى الأسلوب والمادة ، ويجب الاعتراف بأن القصيدة من الشعر الرديء ، ولم يحاول أحد من النقاد الدفاع عنها ، بل اكتفوا بالكلام عن التطور الجديد في فكر الشاعر المجرّد ، وخاصة رأيه في «أن الفن ليس الحياة ، ولايمكن أن يكون قابلة«للمجتمع» ولنلاحظ مثالاً على نقد الذات الصريح :

كثيراً ماتهوّرتُ وانزلقتُ
وعملتُ بلا أكتراث
وتبينّتُ ما كان ينبغي أن أتخلّى عنه
من لهجة الواعظ الوقح الذرب اللسان

وتجدر الاشارة إلى بعض الفقرات الواردة في هذا الكتاب ، والتي تؤكد الإيمان وتصف الإنسان وتطوّره ، ويستخدم فيها الشاعرُ مفردات الطبيعة في إحدى مناطق انكلترا ، وذلك لما تتسم به من حساسية وحيوية .

أما الكتاب الثاني فهو «في الوقت الراهن» (الطبعة الانكليزية «١٩٤٥») ويحتوي على قصيدة «البحر والمرآة» ، وهي تعليق على مسرحية شكسبير العاصفة، في شكل مناجاة شعرية تؤديها الشخصيات الرئيسية عدا «كاليبان» الذي يستخدم نثراً جيداً شبيهاً بالنثر الذي كتبه «هنري جيمس» مؤخراً . إن الموضوع الرئيسي الذي عالجه هذا الكتاب هو العلاقة بين الفن والحياة ، ويعالج كذلك مفاهيم دينية وفلسفية لاتصل معالجتها إلى مستوى النجاح الفنيّ ، فالرموز لاتحيط إحاطة كافية بالأفكار ، ومحاولات التعمّق تتمحّض عن سطحية لامعة ، إلا أننا نعثر هنا وهناك على مقاطع مؤثرة ومضيئة وخاصة حين نغضّ الطرف عن السياق الذي جاءت فيه . إن قصيدة «خطبة عيد الميلاد» والتي عُنون الكتابُ بها ، يؤديها قاص وكورس وشخصيات رمزية وشخصيات عاصرت ميلاد المسيح. وقد كُتب القسمان الأولان ، وهما تأمل «سيمون» وخطبة «هيرود» ، نثراً وتميّز الأول بالتعقيد الفكري ، وتميّز الثاني بالمناجاة الشعرية القريبة من أسلوب «برناردشو» إن النظم هنا يبدو عموماً تكراراً للأساليب التي مارسها«أودن» ، وخاصة حيل التشخيص التي نجد مثالاً واضحاً عليها في هذا السطر : «الرعبُ المعذّب يحار طالباً عروساً» ، كما أن هناك الأثر العام الذي تركته المعارضة الساخرة للذات .

انحرفت جميع خططنا عن سبيلها .
سيصل المطر متأخراً

إذ أن جنرالنا الواسع الحيلة
قد سقط ميتاً وهو سكران

وتتنوع النغمات في أماكن أخرى ، ويصبح من الصعب معرفة النجاح في أغنية «للرجال الحكماء» التي استخدم فيها أسلوب «جلبرت» ، أو في الاكثار من العبارات المذيئة في «أصوات الصحراء» . إن أعمق الأقسام تأثيراً هي أغنية الوحي (أن مريم ستلد المسيح) ، وترنيمة مريم قرب المذود ، إلا أن المغزى الفكري والديني من هذا كله ، يظل بعيداً عن الادراك التام .

إن قصيدة «عصر القلق» ، ذات الطابع الرعوي والصور الغريبة ، والتي صدرت في عام ١٩٤٨ ، يظهر فيها التجريب أيضاً في الشكل والمضمون . فمن خلال أربع شخصيات تلتقي مصادفة في بار في نيويورك ، حاول «أودن» أن يخلق وعياً عاماً ومعاصراً بانقطاع الجذور وبالعزلة ، وبالقلق ، وبالشعور بالذنب والخيبة والخوف . وقد نظمها على نحو متكلف ، واستخدم فيها الجناس بطريقة بارعة ، ولكن الاصطناع أفسد تلك البراعة كما في هذا السطر :

الرغبات الأحلام ، خضراء ورشيقة ،
ولكنها لاتنقص أغنيتنا .

وهناك تعابير حميمة من مثل : « الضوء يتعاون مع بقاع الطمأنينة » ، وتعابير أخرى عارضة لا تنسى لما اتسمت به من عمق :

نفضّل الدمار على التغيّر

تفضّل الموت خوفاً
على اعتلاء صليب اللحظة
وفناء أوهامنا .

ولكن عدم الرضى عن القصيدة يبقى ، كما لاحظ السيد«ج. س. .فريزر»، «إذ أن قلقنا المربك قد انعكس في القصيدة انعكاساً صادقاً ،ولكن الصياغة جاءت خرقاء وإن بدت مدروسة ومتقنة »

وقد ظهر في مرحلة متأخرة عملان هما: «لاأحد» ١٩٥١ ، و«ترس أخيل» ١٩٥٥ ، وأعيدت فيهما صياغة أعماله المبكرة بما تميزت به من مهارة ، وموسيقى داخلية ، وكتابة السطر الطويل المفتوح المشوّش . وقد استخدم هذا النوع من الأسطر للتمعن غير المطرد والذي سرعان ما يتحول إلى لفظية مملة ، إذ أننا نجده أحياناً كالمقالة أو كحديث في الاذاعة . كأن تبدأ قصيدة — مثلاً - على النحو التالي : «أعرف طبيب أسنان متقاعداً لايرسم إلا الجبال ، » كما ورد في إحدى «القصائدالرعوية»التي هي عبارةعن تأملات في «الرياح» و«الجبال» جاءت أحياناً ذكية وانحدرت إلى مستوى العبث والغرابة أحياناً أخرى .

إن المعالجة غير الجادة تشكّل سبب فشل كثير من القصائد ، كما في قصيدة «البحيرات» التي تنتهي بالسطر التالي : «لابد إن استظهار أسمائهم فقط هو أمر مريح على الدوام » . أما في قصائد أخرى من مثل « مأثرة القوة» و « الأوراك » و «المطار» فقد استُخدمت فيها الطبيعة ، وعناصر المكان استخداماً مؤثراً عبّر عن فقدان الجذور في العصر الحديث ، وخاصة في قصيدة «مديح حجر الكلس»، التي حفلت بالرموز الجغرافية المُعبّرة عن نظرة الشاعر إلى النفس الانسانية والتاريخ ومكان الانسان في نظام الأشياء .

لاتتركنا وراءك ! لا ! رجاءً !
لنكن مثل الحيوانات التي تكرر نفسها ، أو مثل الأشياء :
مثل الماء أو الحجر اللذين يمكن التنبؤ بالحركة التي تصدر عنهما ،
هذه هي صلواتنا العامة .

إن مطر حجر الكلس يساعدُ ، بما يرمز إليه ، على تصوّر «حب بلا خطيئة أو حياة منتظرة .»

مايزال أودن مولعاً بالتعميم غير الناصح على الحضارة كما في «أغنية إلى جيبيا» أو «نصب للمدينة » ، والذي يطلقه من علٍ كأنه يرى العالم بعين غراب ، أو عبر آلة تصوير . ومن سوء الحظ أن الغراب عليه أن يقف على «مدخنة المحرقة»، وأن مراحل التاريخ تُفسَّر على أساس المدينة الفاضلة لكل منها ، كل هذا يجعل القصائد شبيهة بالقصائد القديمة التي امتازت بالقصر والبراعة . وتبرز مرة أخرى مصاعب التقليد والتأليف من عناصر مستعارة . ففي قصيدة «البرهان» يتساءل القارئ عن جدوى معارضة «تينسون» الذي قلّد شكسبير» ، (وعندما ترفع الفوضى المنتنة المزلاج) ، ولكن قصيدة «ترس آخيل» ، التي عُنون الديوان بها ، تظهر فيها سمات جديدة ، وتفاجئنا فيها رؤيا اللاانسانية المعاصرة حين تنظر «ثيتس» ، أم آخيل ، إلى هيفستوس ، الذي قيّد بروميثيوس في الجبال، وتتوقع أن ترى آمالها العراض ، ولكنها يخيب أملها مما حفر ويحفر على ترسه .

إن عظمة هذا العالم الكبير ،
وكلّ مايحمل الأثقال ، ولايزن شيئاً ،
يستقرّ في أيدي الآخرين ،

إنهم صغار
لايأملون عوناً من أحدٍ
وما من عون يجيء .

إن هذه القصيدة غير عادية بما تنقل من ملامح المأساة دون تعليق ...

ويمكننا تعرّف الأرضية المسيحية الارثوذكسية للقصائد في هذين العملين الأخيرين وإن لم تكن واضحة وصريحة تماماً إن أجرأ المحاولات في طرح المواضيع المسيحية في الشعر هي مجموعة قصائد سُميّت « ساعة القدّاس» حيث تُمثّل مكاتب الكنيسة السبعة التقليدية إطاراً للتأملّ يوم «الجمعة الطيبة» ، في العالم المعاصر والوضع الإنساني عامة . ولايخفى على أحد آثار ت.س إليوت في هذه القصائد والتي تبدو في أغلب الأحوال مضرةً :

هذا اللحمُ المشوّه ، ضحيتُنا ،
يوضحّ أفضل توضيح
سحرَ حديقة الهالْيون
وغايةَ لعبة نقق الطبشور .
إن الطوابع وبيض العصافير ليست نفس الأشياء
هناك خلف أعجوبة الممرّين
والأزقة الواطئة ،
وخلف المرحِ على الدرج اللولبيّ
هناك ماينبغي أن نعيد على الدوام
وهو ماتؤدي إليه هذه الأشياء من أفعال .

إن موسيقى هذه القصيدة الداخلية هي نموذج للتجريب الواعي . إذ أننا لانحسّ إلا أحياناً ضعف الشاعر عن التحكم اللائق بالأفكار العميقة والاهتمامات التي يحلو له أن يعبر عنها ، فاللهجة دائماً قلقة كما هي في كل الحالات ولنضرب مثلاً على ذلك المقطع الأخير من قصيدة «القدّاس الأخير» :

حررني . . .
حرري الانسان «س» (العزيز«س») .
والفقراء الذين لايعملون شيئاً كما ينبغي
واصفحي عنا
عندما نهتز أيقاظاً في اليوم الأول .

إن هذه القصيدة مثلها مثل بقية القصائد ، ليست ناجحة .

ونصادف في انتاج «أودن» الأخير نفس الوعورة التي صادفناها في جميع المراحل السابقة ، حتى أنها لتبدو صفة ثابتة من صمات موهبته بل شرطاً ضرورياً من شروط إبداعه ، ورغم كل ذلك ، يمكن اعتباره ممتعاً وحيوياً ومحرضاً وواسع الأفق وعميق النظرة وماهر الصياغة وحاذق أكثر من أي معاصر له لقد كتب بعض القصائد الناجحة والمقـاطع الباهرة وإن كانت عابرة ومجزئة . إلا أنه لم يركز قوته على انجاز عمل هام ، ولم يقم كذلك بما وعدت به كتبه الأولى. وهذا ليس من قبيل الانحياز لرأي أولئك الذين رفضوا الاعتراف بأن الشاعر يمكن أن يتحول إلى إنسان غامض ، كما رفضوا الاعتراف «بأن اليوم الرطيب في نيسان ليس نهـايـة الصيف » ، إذ أن جميـع شـارحي « أودن » المتعاطفين معه هم أكثر الناس شكاً في إمكان اعتباره فناناً عظيماً . لقد بقي

«أودن» شخصية نموذجية من نوع خاص ، يطرح شعره ومصيره السؤال الهام التالي : ماالذي يجعل موهبة الشاعر تتنامى تنامياً كاملاً في هذا العصر الذي تعقّدت فيه العلاقة بين المبدع من ناحية وبين النقاد والجمهور من ناحية أخرى ، كما لم تتعقد من قبل ؟

عن كتاب «العصر الحديث»
دليل بليكان للأدب الانكليزي (٧)
إصدار : بوريس فورد ١٩٦٦

المقال من صفحة ٣٧٧ — ٣٩٢



. . كنت قد خطفت من يمنيج بذار النارتيين الذي سرقه منا . ولكنه لحق بي بعد مسافة قصيرة وأخذه مني عنوة . لقد أقسمت ألا أعود إلى أرض النارتيين إذا لم أستعد البذار فساعديني . .

لاتستطيع أن تستعيد بذار تحه‌غليج مادام يمنيج حياً . لتستعيد البذار يجب أن تقتله .

— ماكنت لأوفره لو استطعت قتله — قال سوسروقة .

— سوف أكشف لك أين تكمن روحه والباقي عليك . ولكنه سوف يبذر البذار بمجرد أن ينتهي من حراثة الأرض وعندها على البذار السلام . شاغله وناكده ولاتترك له وقتاً ليبذر — قالت الفتاة النارتية .

وفي المساء عندما رأت الفتاة يمنيج قادماً قالت :

— أيها الفارس النارتي الباسل ، اختبئ فإن يمنيج عائد . اختبأ سوسروقة ووصل يمنيج يبربر :

اليوم خطف قزم لعين بذاري وضيع وقتي . ولم أحرث شيئاً يذكر • وأدخل البذار إلى غرفته ووضعه تحت رأسه ونام لأنه لم يكن يطمئن إلى وضعه في أي مكان آخر .

دخلت الفتاة وسألته :

ـ ماهذه المشاكل التي وقعت بها اليوم ؟ .

ـ لاشيء يذكر . الفارس الذي أرسله النارتيون خطف مني بذار تحهغليج. وضاع النهار وأنا أستعيده . مادامت روحي تخفق بين جنبي فلن يأخذوا مني هذا البذار .

ـ وأين تخفق روحك ؟ ـ سألت الفتاة النارتية .

ـ ولماذا تسألين أنت عن مكان روحي ؟ ! .

ـ أنا أحبك ، وأريد أن أحمي معك روحك .

ولم يصدق يمنيج ماقالته الفتاة النارتية ، ولكنه قال ليختبرها .

ـ إن روحي في إطار ذلك الباب .

وفي الصباح خرج يمنيج إلى الحقل ومعه بذار تحهغليج وخرج سوسروقة وراءه وعلق يمنيج البذار على جذع الشجرة وبدأ يحرث . وخرج سوسروقة من مكمنه وخطف البذار وهرب . ونظر يمنيج نحو البذار وعندما لم يره قال :

ـ لماذا لايتركني هذا القزم ! وأكل جيداً ثم استراح قليلاً ولحق سوسروقة فأدركه وهو يقطع البحر الكبير . وعندما مد يده ليمسك بسوسروقة غطس هذا

واختمى تحت الماء ولكن البذار سحبه إلى سطح الماء فاضطرب وتركه . وما أن رأى يمسيح البذار حتى احتطفه وعاد في المساء وهو يبربر ثانية :

— اليوم أيضاً أضاع ذلك القزم نهاري .

وعندما دخل البيت ورأى اطار الباب الذي كان مزيناً ومطلياً بماء الذهب الأبيض قال :

— أوه . . ! ماهذا لقد جعلت اطار الباب القديم يزهر .

— هل تحبينني لهذه الدرجة ؟

— أنت وحدك روحي وعيني قالت الفتاة النارتية .

— إذن أيتها الجميلة . لقد كذبت عليك . روحي ليست في إطار الباب انما في تلك الشجرة العتيقة في صحن الدار .

— لماذا كذبت علي ؟ أنت أملي الوحيد في هذه الدنيا — وتظاهرت الفتاة بالحزن وفي صباح اليوم التالي ذهب يمنيح للحراثة ومعه البذار . وخرج سوسروقة وراءه وخطف البذار . وبينما كان على وشك أن يقطع البحر الكبير لحق به يمنيج واستعاد منه البذار . وعاد في المساء وهو يدمدم :

— اليوم أيضاً أضاع القزم نهاري سدى . لقد خطف البذار وأمضيت الوقت وأنا أنقب في البحر .

وما أن أنهى كلامه حتى وقع بصره على الشجرة . كانت مزينة وكان الربيع قد جاء فأزهرت .

— ماهذا ! لقد جعلت الشجرة اليابسة تزهر — قال يمنيح .

ـ إذا لم أزين الشجرة التي فيها روحك فماذا أزين ؟ أنت وحدك روحي وضيائي قالت الفتاة النارتية .

دخل يمبيج عرفته ووضع كيس البذار تحت وسادته وأجلس الفتاة النارتية إلى جانبه :

ـ أنت كما أرى تحبينني .

ـ أحبك .

ـ لقد عرفت مبلغ حبك لي . وسأقول لك الحقيقة الآن . أنا روحي في حصاني ذي الأرجل الثلاثة السوداء . إذا لم يقاتلني فارس يغلب حصانه حصاني فلا يستطيع أحد أن يرميني أرضاً . . ولا يوجد أحد في الدنيا يستطيع أن يجد حصاناً مثله . . لقد حصلت عليه من بين البحرين حيث تعيش امرأة عجوز تربي خيلاً من نسل حصاني . لم يولد أحد بعد يستطيع أن يصل إلى تلك المرأة العجوز ويحصل على حصان من نسل «تخوج» تلك الفرس الشهباء التي ولدت حصاني ـ قال يمبيج متباهياً .

وفي الصباح خرج يمبيج للحراثة ومعه البذار . وقابلت الفتاة النارتية سوسروقة وقالت له :

ـ لاتستطيع أن تقهر يمبيج إلا إذا وجدت حصاناً مثل قوة حصانه أو أقوى لأن روحه في حصانه .

ـ ومن أين جاء بحصانه ؟ ـ سأل سوسروقة .

ـ إن امرأة عجوز تعيش بين البحرين تربي خيلاً كحصانه ذي الأرجل الثلاثة السوداء وإذا وجدت عندها حصاناً من نسل «تخوج» فقد وفقت . ولكن

لايوجد أحد استطاع أن يصل إلى حيث تعيش هذه المرأة سوى يمنيح .

– حسناً . . إذا كان الأمر كذلك . وإذا كان مايقوله يمنيح صحيحاً فسأذهب إلى حيث تعيش تلك العجوز وسأجدها .

– مايقوله صحيح . لقد صدّق أنني أحبه فعلاً لذلك كشف لي سره .

– إلى اللقاء ، سأنطلق فوراً – قال سوسروقة .

– وإذا أنهى يمنيح حراثة الأرض وبذر البذار ، ألا يضيع كل شيء – سألت الفتاة .

– لن أتركه يفعل – قال سوسروقة ، ثم جعل تلك المنطقة باردة لدرجة تظن معها أن كل شيء سوف يطقطق من الصقيع . وانطلق في سبيله .

ولم يمض وقت طويل على ذهاب سوسروقة حتّى عاد يمنيح وهو يدمدم :

– اليوم أيضاً لم أعمل شيئاً . الجو بارد وممطر . لاأدري من أين جاء هذا البرد الذي لم أر مثله في حياتي . . وجلس في البيت وهو ينتظر تحسن الجو .

أخذ سوسروقة يمشي خبباً ويقفز حتّى صادف عند مشارف الغابة ذئباً عجوزاً يموت . وعرف الذئب سوسروقة .

– ايه ياسوسروقة ! لاتدعني أموت ، وألقمني شيئاً . وسأرد لك الجميل في يوم من الأيام . قال الذئب العجوز مسترحماً .

فأخرج سوسروقة شيئاً من زاده وأطعم الذئب العجوز . وما أن أكل الذئب من الزاد الذي صنعته ستاي حتّى قام نشيطاً واختفى في الغابة

وانطلق سوسروقة يمشي ويقفز حتى صادف نسراً ضخماً ينقض على صقر

جارح في الجو ويحاول القضاء عليه . فهيأ سوسروقة قوسه وصوب نحو النسر فرماه وجاء الصقر إلى سوسروقة وحط على كتفه وقال :

– لن أنسى الجميل الذي صنعته معي وسأرده لك في يوم من الأيام ياسوسروقة

وانطلق سوسروقة في طريقه يمشي ويقفز . وعندما وصل إلى شاطئ البحر رأى سمكة كبيرة تزحف وتتخبط على الرمال وقد قذفت بها الأمواج . وعرفت السمكة سوسروقة فحملها وأعادها إلى البحر . وأخرجت السمكة رأسها من الماء وقالت :

– لن أنسى جميلك وسأرده لك يوماً .

وتابع سوسروقة طريقه ، يمشي ويقفز حتى وصل إلى منزل المرأة العجوز التي تعيش بين البحرين . كان مائة كلب ومائة نسر يحرسون المنزل ولما لم يستطع المرور عاد إلى الغابة وصاد بعض الحيوانات التي غطى نفسه وحصانه بلحمها ثم عاد إلى منزل العجوز فانقض عليه مائة كلب ومائة نسر يحاولون منعه ولكنهم لم يستطيعوا أن ينالوا سوى اللحم الذي ربطه حول نفسه وحصانه . . . . وأفلت منهم .

كانت المرأة العجور جالسة عى تلة ترعى إناث الخيل . فاقترب منها دون أن تنتبه ورضع من ثدييها اللذين كانا ملقيين من فوق كتفيها على ظهرها .

فلتعم العينان اللتان لم ترياك ، ولتصب الأذنان اللتين لم تسمعاك بالصمم ..

إن أحد لم يستطع أن يرضع ثديي سوى يمنيج .

– ياأمي . ليحفظ الله عينيك ثاقبتي النظر ، وأذنيك حادتي السمع .

– ماهي المصيبة التي حملتك إليّ ؟ ! .

– جئت أستجديك حصاناً .

أنا لاأعطي حصاناً إلا لمن يرعى إناث الخيل هذه لمدة ثلاث ليال . . هل تقدر على ذلك ؟ .

– أظن أنني أقدر . .

وهكذا اتفقا بسهولة . وما أن حل الليل حتى ساق سوسروقة قطيع المرأة العجوز ليرعاه . وعند منتصف الليل جفلت الخيل وتراكضت متفرقة في الغابة وحاول سوسروقة أن يجمع القطيع ولكنه لم يقدر وأسقط في يده . وبينما كان واقفاً محتاراً لايعرف كيف يجمع القطيع اقترب منه الذئب لعجوز .

– لماذا أنت حزين هكذا ياسوسروقة ؟ سأله الذئب .

إن الخيل التي كنت أرعاها تفرقت في الغابة ولا أعرف كيف أجمعها .

لاتحزن من أجل ذلك . وعاد الذئب مسرعاً إلى الغابة وفي غمضة عين أخرج القطيع . . وما أن مضى الليل حتى ساق سوسروقة القطيع إلى المرأة العجوز . وعدت العجوز القطيع فوجدته كاملاً .

– لقد استطعت أن ترعاها الليلة – قالت المرأة العجوز .

وفي الليلة الثانية ساق سوسروقة قطيع المرأة العجوز ليرعاه . وعند منتصف الليل تفرقت الخيل وطارت في السماء . وبقي سوسروقة على الأرض لايدري ماذا يفعل وبينما كان واقفاً وهو في حيرة من أمره جلس الصقر على كتفه .

– لماذ أنت حزين ياسوسروقة – سأله الصقر .

ـ إن الخيل التي كنت أرعاها تفرقت وطارت في السماء ـ قال سوسروقة.

ـ لاتحزن من أجل ذلك قال الصقر وطار وحلق في السماء . وفي غمضة عين أعاد القطيع إلى الأرض . وما أن مضى الليل حتّى ساق سوسروقة القطيع الذي كان يرعاه إلى التلة التي تعيش عليها المرأة العجوز . وأحصت القطيع فوجدته كاملاً .

ـ لقد استطعت أن ترعاها الليلة الثانية أيضاً ـ قالت العجوز .

وفي الليلة الثالثة مضى سوسروقة بقطيع المرأة العجوز . وفي منتصف الليل تفرقت الخيل وقفزت إلى البحر وضاعت . وبقي سوسروقة على الشاطئ وقد أسقط في يده لايدري ماذ يفعل . وبينما كان واقفاً وهو في حيرة من أمره سبحت السمكة إلى الشاطئ وأخرجت رأسها من الماء وسألته :

ـ لماذ أنت حزين ياسوسروقة ؟ .

ـ لقد قفز القطيع الذي كنت أرعاه إلى البحر .

ـ لاتحزن من أجل ذلك قالت السمكة وغطست في الماء . وفي غمضة عين أخرجت السمكة القطيع من البحر . ورأى سوسروقة بين القطيع مهراً جديداً فاقترب منه وسأله :

ـ من أين أتيت أيها الصغير ؟

ـ لقد ولدتني أمي في البحر .

ـ ومن هي أمك ؟ .

ـ تخوج .

– الآن حصلت على ماأريد – قال سوسروقة في نفسه .

كان الفجر قد طلع فساق القطيع نحو التلة التي تعيش عليها المرأة العجوز . أحصت العجوز القطيع ، ولما وجدته قد زاد مهراً سألت سوسروقة :

– إن القطيع زاد مهراً ، من أين جاء هذا المهر ؟ .

– – الفرس تخوج ولدته – قال سوسروقة .

– إذن – قالت المرأة العجوز – لقد نفذت الشرط الذي اتفقنا عليه ، ورعيت قطيعي ثلاث ليال دون أن ينقص منه شيء ، فاختر منه ماتريد .

– إذا أعطيتني ذلك المهر أكون لك من الشاكرين – قال سوسروقة .

– ذلك المهر لاشكل له ولا يصلح حصاناً لك ياصغيري – قالت العجوز .

– لا ، إنه يصلح لي ، ولاأريد غيره . لقد ولد في ليلة كنت أرعى فيها القطيع ولذلك أحببته كثيراً . أعطيني إياه .

– إذا كنت تظن أنه يصلح لك فإنني أسمحك إياه – قالت العجوز .

وهكذا شكر سوسروقة المرأة العجوز وقفل عائداً وهو يقود المهر خلفه . وما أن قطع مرحلة حتى قال المهر :

من أنت ؟ .

– أنا سوسروقة .

– ياسوسروقة ! سأكون لك نعم الحصان ولكنني لم أرضع من أمي سوى ثلاث مرات حتى الآن . دعني أعود وأرضع رضعة أخرى تشبعني . أنا الابن الثاني لأمي . المهر الأول أخذه يمنيج وقد رضع من أمي ثلاث رضعات ونحن الآن

متعادلان قوة . ولكن إذا أردت أن لايغلبني فدعني أرضع من أمي رضعة أخرى .

– هيا عد . سأنتظرك هنا . وعاد المهر .

- وحاد سوسروقة بحصانه عن الطريق لينتظر تحت ظل شجرة . وماكاد يرفع رجله عن ركابه محاولاً أن يترجل حتى وصل المهر . وعندما رآه سأله :

– ألم تذهب لترضع ؟ .

– لقد ذهبت ورضعت وعدت – قال المهر .

– ماأسرع مافعلت ! – استغرب سوسروقة .

– لقد ذهبت بخطوات عادية وعدت خبباً – قال المهر .

– اظن انك تصلح حصاناً لي – فرح سوسروقة

امتط صهوتي وسترى إن كنت أصلح حصاناً لك أم لاأصلح . قال المهر . وفك سوسروقة سرجه عن حصانه القديم ووضعه على المهر الجديد الذي ركبه وانطلق به وهو يقود حامه حصانه القديم . عندما كان المهر «ابن تخوج» يمشي بخطوات عادية كان حصانه القديم يجري بأقصى سرعة . وعندما أخذ المهر «ابن تخوج» يمشي خبباً أخذ يجر وراءه حصانه القديم جراً .

– ماأعنفك يا«تخوجي» الصغير قال سوسروقة . ومنذ ذلك الوقت أطلق عليه هذا الاسم .

ولم يستطع حصانه القديم أن يساير تخوجي فانتفخ من التعب ومات . وكتم سوسروقة حزنه عليه حتى لايغضب مهره الجديد .

ولما اقترب سوسروقة من موطن يمنيج نشر الدفء حوله . وما أن شعر يمنيج

الذي أمضى الأيام الباردة بجانب الموقد بدفء الجو حتى خرج فرحاً ليبذر بذار تحه غليج . وعندما رآه سوسروقة ذاهباً إلى الحقل ممتطياً حصانه وكيس البذار على ظهره ، لحق به واقتلع الكيس عن ظهره وانطلق هارباً . وساط يمنيج حصانه ولحق بسوسروقة . كان حصان يمنيج يجري بينما كان حصان سوسروقة يمشي بخطوات عادية ومع ذلك لم يدركه . وغضب يمنيج غضباً شديداً وأخذ يسوط حصانه بسوط فولاذي حتى تشقق جلده ولكنه لم يستطع أن يدرك سوسروقة . وعرف يمنيج الحصان الذي يمتطيه سوسروقة . وتكلم الحصان الذي يحرقه الألم :

- أنا وأنت ولدتنا أم واحدة . لماذا تجعل صاحبي هذا يقتلني ، انتظرني قليلاً لألحق بك .

- لا . لن أنتظرك - قال تخوجي - هل ربتنا أمنا هكذا لنقبل الاهانة أيها الجبان ألق به أرضاً واقتله .

وما أن سمع حصان يميج ذلك حتى ارتفع وحلق في الفضاء ، ثم ألقى بنفسه على ظهره وحطم يمنيج تحته .

وأعاد سوسروقة إلى أرض النارتيين بذار تحه غليج الالهي . . وكان أول من التقى به في أرض النارتيين هو(٢) «قوي تسوك» الذي كان جالساً عند مفترق الطرق السبعة . فقدم له سوسروقة الفتاة النارتية التي أعادها معه زوجة له .

ويلتقي النارتيون مبتهجين . ويبذرون بذار تحه غليج الالهي في الأرض فيحصلون على موسم لم يروا أخصب منه طوال حياتهم . ومن المحصول الأول الذي جنوه يصنعون «عصيدة» في حلة كبيرة يحملها تسعة من الرجال

النارتين الأشداء ويحضرونها لسوسروقة عرفاناً بالجميل . فيمجد سوسروقة اسم تحه عليج ويقدم له آيات الشكر ويمد يده إلى العصيدة .

سوسروقة يحضّر مجلس النارتين

كان سوسروقة
قد سمع بأخبار مجلس النارتين .
وعندما كان يعمل مع لبش
يطوع الحديد في محله ،
كانت الكلمة الأولى التي يسمعها
في مقدمة كل حديث «مجلس النارتين
حيث تروي بطولات النارتين .
من استطاع أن يقطع البحار والأنهار
ومن جلب أحسن الخيل
ومن استطاع أن يقتل العمالقة
وسيف من أكثر فتكاً
وسهم من يصيب أكثر
ومن أجل من ألفت الأغاني
وأخبار من انتشرت أكثر
وكان سوسروقة — وهو الذي في شرخ
الشباب
يحلم بحضور مجلس النارتين .
أن يجلس مع النارتين ويتعرف عليهم
وأن يرفع الأنخاب معهم
وأن ينازلهم ويباريهم
ويستمع إلى أخبارهم .
ولما عرف بطلنا سوسروقة
أن مجلس النارتين قد انعقد
ازداد شوقاً لحضوره
وقال لأمه ستناي :
آه ياأمي ستناي
لم أر من الدنيا إلا القليل
يقولون أن مجلس النارتين قد انعقد .
كنت سأذهب لحضور المجلس
كنت سأذهب لأرى عادات النارتين
ولكن من سيقدمني للمجلس
وكيف سأدخل مجلس النارتين ؟
ولما قال سوسروقة ذلك

فرحت ستناي :

— سوسروقة ياولدي الوحيد
سأذهب أنا إلى النارتيين
وسأقص عليهم أخبارك
وسأرجو جميع النارتيين
أن يقبلوك في مجلسهم
إذا قالوا ياولدي تعال
فحصانك وسيفك جاهزان .

مازلت فتياً ياولدي
ولا أرى من المناسب أن تحضر مجلسهم
دون أن يوجهوا إليك الدعوة
لأن من عادات النارتيين القديمة
أن لايقبلوا أحداً في مجلسهم
إذا لم يكونوا قد وجهوا إليه الدعوة .

* * *

تزينت ستناي واستعدت
وذهبت إلى مجلس النارتيين
ولما رأى النارتيون ستناي
وقفوا جميعاً وقدموا لها آيات الثناء :

— يامن لامثيل لجمالها في البر والبحر
ستناي ياسيدة النارتيين
ياأبهى السيدات
ياحافظة عاداتنا ومصدرها
يامشرق كل الطيبات
إننا نعتبر قدومك إلى مجلسنا
شرفاً عظيماً يشرفنا !
ولما قال كل النارتيين ذلك
من أعماق قلوبهم
ردت ستناي على الجمع الذي مازال واقفاً

— أدعو الله أن لايجعل حضوري إلى مجلسكم
بدايته خير ونهايته لاتسر القلب .
لقد كان حضوري اليوم إليكم
لسبب واحد .
تعرفون أن لدي ولداً
اسمه سوسروقة الأسمر
لايكذب مايقوله أبداً .
كان بودي أيها النارتيون
لو أن ابني الوحيد سوسروقة
دعوتموه إلى مجلسكم

لو تنازلتم وأجلستموه
إذا كان ذلك ممكناً على طرف مائدتكم
أو سمحتم له بخدمتكم
ليتمكن من سماع أحاديثكم .
وإذا لم تروا ذلك مناسباً
دعوه يقف عند إطار الباب
دون أن يتجاوزه
لينظر إلى وجوهكم ويتعلم منكم
وإذا اعتبرتم ذلك كثيراً
دعوه يحرس خيلكم ويرعاها
عند المرتفع القريب .
هذا رجائي إليكم أيها النارتيون
وأنا بانتظار قراركم .
بعد أن سمع جميع النارتيين
كلام ستناي
يلتفت «نسرن جاكأة» نحو زعيم النارتيين
و «نشابكأة» النارتي الجريء
يلتفت يمنة ويسرة مرتبكاً ،
وهو لايدري مايفعل .
وعندما لايقول أحد شيئاً
يتكلم زعيم النارتيين :
ــ أيها النارتيون ، هياتكلموا .
ردوا على طلب ستناي
إن الجواب على طلب امرأة
أهم من أي شيء آخر
ويجب أن نبت به أولاً .
هيا أيها النارتيون ، قولوا الحقيقة .
ولاتتركوا ستناي تنتظر .
وعندما أنهى الزعيم النارتي كلامه
وقف «بنوقة» النارتي
وأقسم باسم تحه غليج
وقال هذه الكلمات :
ــ ليس من عادتنا أن ندعو إلى مجلسنا
ابن أحد كائناً من يكون .
لوكان رجلاً لوصلتنا أخباره
وكنا دعوناه إلى مجلسنا .
وعندما قال بنوقة ذلك

وقف «كوكوج» النارتي بعصبية
وأخذ يضرب بقدميه الأرض
ويقرقع بسلاحه وقال غير راض :
– لايوجد واحد بيننا اليوم
إلا ومعروف بماضيه وبطولاته
فكيف ندعو إلى مجلسنا واحداً
ليس من مستوانا ولم يره واحد منا
من قبل ؟
وما أن أنهى كلامه
حتى وقف «نشايا» النارتي :
– لانستطيع أن نحطم اليوم عادة
من عادات النارتيين القديمة
فمجلسنا لايحضره
إلا من كان قادراً على تحطيم الجبال
وقهر البحار
أما ابنك سوسروقة فيقولون
أنه يكاد يقطع الوديان .
فبأي حق تريدين منا
أن يسمع الناس أننا
نسمح له بالجلوس إلى مائدتنا البيضاء
أو اننا نسمح له بالوقوف عند الباب
لينظر إلى وجوهنا النارتية ؟ !
لا ، لايجوز ياستناي
أن تنظري إلى مجلسنا بهذا الاستخفاف
وتحضري إلينا ابنك
الذي مازال طري العود غض الاهاب.
وعندما سمعت مايقوله النارتيون
احمر وجه السيدة ستناي
ثم عاد فابيض :
وعادت إلى ابنها سوسروقة
وقلبها يؤلمها .
وكان سوسروقة بانتظار أمه
وعند اللقاء سألها :
– هيه ، ياأمي ستناي
لكم طال غيابك
لكم تأخرت
ماهي الأخبار السارة التي جلبتها لي ؟
ماذا قال النارتيون ؟
ولكن ستناي حزينة
ولا تجد كلاماً تقوله .

وكان منظرها يعصر القلب .
ولما رأى سوسروقة ذلك .
قال للسيدة أمه :
– لا ، ياأمي ستناي !
من ذا الذي أهانك
هيا ، هيا أخبريني
فتقول ستناي :
– الطريق إلى حيث ذهبت
معوج ذو منعطفات كثيرة
وما رأيته لايرضي
ولا يطاق أبداً
ياولدي الحبيب ، ياأحسن الفرسان
لم أجلب لك أخباراً طيبة
النارتيون الطيبون لم يعتبروك
يقولون أنك مازلت يافعاً
وأن أخبار بطولاتك لم تنتشر بعد .
هذا ماقاله «بنوتة» النارتي
هذا مانطق به «كوكوج» النارتي
هذا مازعمه «بشايا» النارتي
– ايه ، ياأمي ستناي

– لاتهتمي لذلك
ايه ياأمي ستناي
لاتحزني من أجل ذلك .
مهلاً ياأمي ستناي
إذا لم يظهر في مجلس النارتيين
سوى ثلاثة لايهمهم أن يكونلهم عدو
فهذا ليس كثيراً علي .
لو كان أكثر من ذلك
ماكنت لأتراجع .
أقسم لك بالاله «واشخة»
أنني لم أجفل أبداً
مالم يجفل ليش نفسه
ولن يقدر النارتيون
على أن يجعلوني أجفل منهم .
لن أتساهل مع النارتيين
في أمر كهذا أو أمرين
ولن أتراجع حتى أعرف
إلى أين تصل بطولة النارتيين .
قال سوسروقة ذلك
وبدأ يهيء سرجه

استعداداً للرحيل
واقترب من حصانه «تخوجي»
وأخذ يطعمه الصوان
ثم تمنطق بسيفه البتار
وبجسمه الفولاذي
قفز عن الأرض عدة قفزات
ثم استل حسامه
وشق التمثال الحجري بضربة واحدة
وامتطى جراده لينطلق دون تردد .
وقالت ستناي مشجعة :
— انطلق ياولدي واذهب إلى مجلس النارتيين
وقل لزعيم النارتيين
أن لبش لم يخصك عبثاً
بسيفه سلاحاً
اذهب ياولدي وتذكر
أن النارتيين لايقدرون
إلا من جاس البر والبحر
اذهب ياولدي رافقتك السلامة
ولتكن أيامك مضيئة
قادراً على مجابهة كل الصعاب
وليكن سيفك بتارا
ورمحك محطماً للجبال .
لايلحق بك من هو خلفك
ولا يغلبك من هو أمامك
تسبقك الأغاني عن بطولاتك
قبل رجوعك إلى البيت .
أرجو أن تعود رجلاً ياولدي
يهابه النارتيون الأشداء .

★ ★ ★

سوسروقة بطلنا
سوسروقة ضياؤنا
ذو الترس الذهبي
المسربل بالحديد
والشمس تلمع على قمة رأسه
ينطلق إلى مجلس النارتيين .
وتبقى ستناي
قلقة لاتدري ماتفعل
تشغل مقصها الفولاذي
وتدعو سوسروقة أن يوفق في

مساه .

. . .

عندما يصل بطلنا سوسروقة
إلى مجلس النارتيين
ترعد السماء
وتهتز الأرض
فيجفل النارتيون
ويتراكضون ذعراً
ويقولون بصوت واحد
ـ من الفارس القادم إلينا
الذي جعل السماء ترعد والأرض
تهتز
وتصعد دماؤهم
غضبا إلى عيونهم
ولكنهم عندما يرون الفارس
يقابلونه باحترام
وكعادة النارتيين القديمة
يصفون سبعة عمالقة لاستقباله
ـ أهلاً ، أهلاً بسوسروقة
يابن سيدتنا ستناي

لقد عرفناك من مشيتك
عرفناك من طريقة ركوبك
لم نرك قبل الآن
ولكننا نعرفك باسمك .
ماالذي جاء بك إلينا ؟
وماالذي أغضبك ؟
وكيف جئتنا ؟ !
هيا تفضل إلى مجلسنا ، هيا ترجل
وقل لنا مابقلبك .
أرنا كيف يرقص حصانك
واخلع جلدك الجميل
وانظر إلى مسابقاتنا
وحرك ألعابنا
لنجعل من يوم حضورك مجلسنا
يوماً لاينسى
هيا حرك المطرقة
وجرب مقدرة«بنوقة» في الحدادة
واسكت« ياكوج» النارتي
وهز النارتي الجبار « بشايا»
أهلاً ، أهلاً سوسروقة

إننا نرحب بك
وقد كنا بانتظارك
ويدخل سوسروقة مجلس النارتيين
محاطاً بالعمالقة السبعة
ويبدأ النارتيون
بتقديم واجبات الضيافة
فيقوم النارتي «بنوقة» متعجلاً
موحياً بأنه رجل لايهتز له جنان
ويقدم لبطلنا سوسروقة
كأس النارتيين
فيلقي سوسروقة الذي لايهاب الموت
بلغة النارتيين القدماء
هذه الكلمة :
— إنني أرفع هذا النخب ،
من أجل أن يبقى كلام النارتيينمصوناً
وضرباتهم صائبة ،
ويبقى حماهم محمياً .
وتبقى شوكتهم أبد الدهر .
وبعد أن يشرب سوسروقة الكأس
دون أن يرف له جفن

يهب كوكوج النارتي
ويقدم له الكأس الثانية .
ايه سوسروقة . أيها الند
هذه كأس النارتيين الثانية
وأنت ابن الأم الثانية
حصانك لم يعد يتحمل المزيد ،
جبراً للخاطر ياسوسروقة
خذ مني هذا الكأس .
وبعد أن شرب سوسروقة
كأس النارتيين الثانية
قفز بشايا النارتي
وقدم الكأس الثالثة .
— سوسروقة ، أيها النارتي الأسمر
يامن لايتخاذل أمام خمر العنب ،
هذه كأس النارتيين الثالثة .
من يدخل الحرب لأول مرة ،
من العادة أن يمسك برماح ثلاثةأعداء.
ومن يحضر المجلس لأول مرة ،
من العادة أن يقبل ثلاثة كؤوس .
إذا كانت لديك ياسوسروقةالشجاعة ،

طبّق عادات النارتيين
مع رنين جسمك الحديدي
وحرّك بوابة النارتيين
وزلزل أرضهم
ودع كورسنا يرفع صوته .
هيا ، هيا ياسوسروقة
اشرب كأسنا الثالثة .
ويقف «نسرن جاكأة»
ويقول للنارتيين الذين وقفوا :
يكفي ، يكفي إذا شرب كأسين
وهل بيننا الكثيرممن يتحملون كأسين.
يكفي ، يكفي أيها النارتيون
يامن يضيعون المبرزين .
ماهو إلا فتى غض الاهاب
وما زال يخطو خطواته الأولى .
يكفي ، يكفي أيها النارتيون
إذا استطاع أن يحمل الكأسين ، فكثير
ويعرف سوسروقة بقلبه
ماذا يريد كوكوج النارتي
وما ينوي بنوقة النارتي
وما يحضر له بشايا النارتي ،
وأن هؤلاء النارتيين الثلاثة .
قد اتفقوا علي ،
أن يسقوه حتى يسكروه .
وأنهم يأملون بقتله بعد ذلك .
لكنه يعرف ،
أن من يخاف من الكأس التي مدوهاله
ومن لايشرب هذه الكأس ولو كانت
مسمومة ،
ومن لايستطيع أن ينحو من ذلك السم
لايعده النارتيون رجلاً .
سوسروقة فارسنا
يلقي كلمة ويشرب الكأس الثالثة،
دون أن يجلب عاراً .
ويصعد إلى المائدة
ويرقص فوقها على عادة النارتيين .
والمائدة لاتكفيه
فيصعد إلى طرف الوعاء المليء
ويكمل رقصه .
ثم يقفز عن الوعاء دون أن يهتز الطعام

ويقول للنارتيين الجالسين :

– وي . . أيها النارتيون ، لكم السماء

ولي الندّ .

أيها النارتيون رضاكم .

أيها النارتيون غضبكم .

سنلعب لعبة الفارس والراجل

لكم القفزة الأولى

ولي التالية .

أيها النارتيون غضبكم

بعدها سنبدأ رمي السهام

لكم السهم الأول

ولي التالي

أيها النارتيون غضبكم

سنرى من يرمي أبعد

وسهم من يصيب الهدف

أيها النارتيون رضاكم

أيها النارتيون عضبكم

وبعدها سنبدأ المغارزة

ولكم المسكة الأولى

ولي التالية .

وسترون النتيجة .

أيها النارتيون رضاكم

أيها النارتيون غضبكم

سنضرب معا العجلة الفولاذية

لكم الضربة الأولى

ولي التالية .

يتواقف النارتيون

أيديهم على سيوفهم

ويخرج من بين الجميع

بنوقة النارتي ويهيء قوسه .

ويطلق بنوقة النارتي سهمه

نحو السماء الزرقاء .

فيذبح النارتيون خروفاً

ويسلخون جلده

وعندما يبدؤون بتقطيعه

يقع السهم من السماء

وينغرز أمام سوسروقة .

ويعتبر النارتيون الحاضرون

أن ذلك رجولة ، مابعدها رجولة .

فيهيء سوسروقة قوسه

ويطلق سهمه .
ويختفي السهم الذي أطلقه
في السماء البيضاء
فيذبح النارتيون ثوراً
ويسلخون جلد الثور
ويقطعون الثور حصصاً نارتية
ويسلقون الثور
ويجلسون إلى المائدة
ويبدأ النارتيون الذين ينتظرون
السهم
بالقاء أولى الكلمات
هازئين من سوسروقة :
– ياسوسروقة ، ، أين سهمك ؟
في أي مكان ضاع :
لقد أعاد إلى حمحك الأرضي
سهم بنوقة النارتي .
يا سوسروقة ، لقد كنت رجلا
تتشبه بالرجال .
فأين هو سهمك .
قال كبير النارتيين .

وفي هذه اللحظة
يقع سهم سوسروقة من السماء .
وينغرز سهم سوسروقة
في وسط مائدة النارتيين .
– لا ، لا ، سوسروقة .
لقد أوضحت لنا اليوم
من يرمي أبعد .
ومن هو أمهر في إطلاق السهام .
فعندما شددت قوسك
وعندما أطلقت سهمك
نحن النارتيون ذبحنا ثوراً كبيراً
وسلخنا جلد الثور الكبير .
وسلقنا لحم الثور الكبير جيداً
وعندما بدأنا بالقاء كلمتنا الأولى
انغرز سهمك .
في وسط مائدة النارتيين .
وأشجع الرجال في مجلس النارتيين
قدموا لك في كلماتهم
أجلّ آيات الاحترام .
ومن بين جميع النارتيين ،

لم يظهر من يرمي أبعد منك .
ولكن ياسوسروقة !
كيف أنت في إصابة الهدف ؟
على شجرة سنديان فوق قمة الجبل
أغصانها رفيعة ، رفيعة .
وأوراقها كثيفة ، كثيفة .
يخبئون خاتماً واحداً .
ويقف كوكوج النارتي .
ويهيء قوسه
ويرمي سهمه .
وهو يكزّ على أسنانه طلباً للخاتم .
ويخترق سهم كوكوج النارتي
شجرة السنديان العتيقة
فلا يقطع ورقة واحدة
ولا يصيب الخاتم .
سوسروقة الذي لايقدره النارتيون
يرمي سهمه نحو الشجرة
فيدخل الخاتم إلى السهم . .
ويقول جمع النارتيين :
— ياه . . سوسروقة يافارسنا
يامن هو ندٌّ لنا نحن النارتيين
لقد أصبت الخاتم النارتي
وأوضحت لنا كم أنت هدّاف .
سوسروقة الذي لايعتبره النارتيون
يقول —
«هذا من عادات النارتيين»
ويقترب من أعدائه الثلاثة
ويقدّم لهم «حصة العدو»
مستعداً للمغارزة
يقول « هذا من عادات العمالقة»
ويبدأ المغارزة ،
ساحباً بشايا النارتي من بين الصفوف .
ويقول لبشايا :
— ايه ، يابشايا النارتي
— يابطلاً صنديداً ذي رقبة تنين !
لك المسكة الأولى
فابدأ بها كما تريد .
صارع كما تشاء
ولكن لاتحاول الحصول على غيرماهولك
رضاك وغضبك سيان ،

لو لم أر أمثالك ،
ماكنت لأقف على طريق النارتيين .
فلا توفر شيئاً من طاقتك .
ويقفز نحوه بشايا النارتي
يضربه بباطن قدمه ويمسكه .
ويمسك به سوسروقة من تحت الإبطين
فيضربه بركبته بين فخذيه الحديديين .
ويرفع سوسروقة ويغرزه حتى الخصر .
ويأتي دور سوسروقة
فيرفع بشايا النارتي
ويغرزه في الأرض إلى مابعد الكتفين .
ثم يخلعه من الأرض ويوقفه على قدميه ،
مجللاً بالعار .
الدور لبشايا النارتي ثانية ،
يرفع سوسروقة ويغرزه حتى الكتفين .
الدور لسوسروقة مرة أخرى ،
يرفع بشايا النارتي عن الأرض
ويقذفه في الفضاء ثم يعيده إلى الأرض
ويغرزه غرزة لايظهر بعدها رأسه .
عندها يتكلم النارتيون قلقين وجلين :

— إيه . . إيه أيها النارتيون . .لا . !
إن هيبتنا تتحطم .
ايه سوسروقة ، ياضيفنا .
إن تحطيم الرؤوس معيب .
دع المغارزة جانباً
وابدأ لعبة العجلة الفولاذية .
يتكلم سوسروقة
ويقول لجميع النارتيين :
— إذا كنتم تريدون «حرب» العجلة الفولاذية
فأنا مستعد ، هيا بنا .
سوسروقة فارسنا
يقترب من «حزمة أو اشحة»
ودون أن يحاول الحصول على غيرما هو له
يبدأ التحدي
— هل من منازل
يقول فارسنا
وهو يرفع صوته بين النارتيين .
أيها النارتيون إني جاهز

دحرجوا العجلة الفولاذية من الأعلى
واستعدوا للصراع .
أيها النارتيون رضاكم
أيها النارتيون غضبكم .
سوسروقة نورنا
يهيئون له العجلة الفولاذية
ورغم أنه يستعجل البداية
فلا يتصبب عرقاً .
ويجعل حفيف الحرير يتكلم
عندما يرقص على «حرمة أواشحة»
واحتراماً لجميع النارتيين .
يجلس جاثياً على ركبتيه
ويمسكون بالعجلة الفولاذية الجميلة
على قمة «حرمة أو أشحة » .
— اضربها دون أن توفر قواك
يقول النارتيون
ويتركون العجلة الفولاذية .
سوسروقة فارسنا
يهيء كفه اليمنى
ويعيد العجلة إلى القمة .

عند ذلك يقول النارتيون :
— أي : . سوسروقة ،سوسروقة
في مجيئك أنت ضياعنا .
بوصلك جلبت العار لنا .
لقد أهنت النارتيين
في غير الموعد المناسب
مازال أمامنا جيش العمالقة
وكذلك جيش «التشنت الكبير» .
ايه سوسروقة ، سوسروقة . . !
إنك تطوع العجلة الفولاذية
وتكاد تربط ألسنتنا .
وتتسامى فوق النارتيين
لاتعرف معنى للخوف حين تضرب
إذا كنت تحب الضرب ، إليك هذه
العجلة اضربها بصدرك .
ويتركون العجلة الفولاذية من القمة
فيضرب سوسروقة
العجلة الفولاذية بصدره بقوة
ويعيدها ثانية إلى القمة .
النارتيون يهلعون .

النارتيون يقلقون :

– ايه سوسروقة ، سوسروقة . . !

إذا كنت تحب الضرب

إذا ولدتك أمك رجلاً

إذا كنت تريد أن يُرحِّب بك في

مجلس النارتيين

اضرب العجلة الفولاذية بجبينك .

ويصيح سوسروقة :

– أيها النارتيون رضاكم

– أيها النارتيون غضبكم

إن أقوى ضرباتي

هي ضربات الجبين .

أنا بانتظار جيش عمالقتكم

قبل أن تبرد آثار أقدامي

اتركوا العجلة الفولاذية للمرة الثالثة

وسترون كيف تكون ضربة الجبين .

وللمرة الثالثة

يترك النارتيون العجلة الفولاذية

تتدحرج من القمة .

وينظر سوسروقة إلى العجلة الفولاذية

مقطّب الجبين

سوسروقة فارسنا

يستعجل الصراع ، ولعبة الجبين .

ويلقي بالعجلة الفولاذية التي ضربها

من فوق القمة

إلى الجانب الآخر من الجبل .

النارتيون الذين أصابهم الجزع

يدارون سوسروقة

ويحضرون له خمر العنب

وتحت أذرع سبعة من العمالقة

يقودونه إلى مجلس النارتيين

مقيمين له الأفراح

ويقدمون له مكان الشرف للجلوس

ويرفعون باسمه نخب البطولة .

وبينما يرقص تسعة من العمالقة

يهيئون له تسعة موائد نارتية

ويؤلفون له العديد

من أناشيد المديح

ويدللون سوسروقة

سبعة أيام في مجلس النارتيين

ويقدمون له الكثير من الهدايا .
ويرحل سوسروقة .
وعند وصوله ، تسأله أمه :
ماذا قرر النارتيون .
— في مجلس النارتيين ياولدي
ماهو المكان الذي قدموه لك ؟
كلام من أعجبك ؟

بطولة من جذبتك ؟ .
وعندها يقول سوسروقة لأمه :
— في مجلس النارتيين يا أمي
ماعدا الطعام والشراب
لم يحدث شيء مهم
لم أسمع مديح أحد
ولم يصلني ذم أحد .

« اشارة »

★ نشرت الاداب الاجنبية .. في عددها الماضي القسم الاول من هذه المحارات مـــن الميثولوجيا الاديغية وهذا هو القسم الثاني والاخير .

❋ ❋ ❋



– المشهد الرابع –

نفس الساحة كالسابق ولكن القمر مشرق إلى حد ما . النخلة الصفراء منتصبة وخلفها سماء زرقاء دون نجوم .

(يدخل فتيان ، من اليسار ، يترنحان سكرا ومعهما كوكوليش ثملا هو الآخر)

الفتى الأول : ان لدون كريستوبيتا ذاك مزاج كريه .

الفتى الثاني : لقد نال صاحب الحانة المسكين نصيباً جيداً من الضربات .

الفتى الأول : قل لي . . . ماتفعل بهذا ؟

الفتى الثاني : اتركه هنا ، ولاتقلق ؛ سيستيقظ عندما يصيب الندى وجهه .

(يخرجان)

(صوت عرف على ناي يقترب بسرعة ، ويظهر موسكيتو . النور يشتد . يرى كوكوليش النائم فيذهب إليه وينفخ ببوقه في أذنه . كوكوليش يصفعها فيرتد موسكيتو إلى الخلف .)

موسكيتو : إنه لايدري مما يحدث طبعاً ! إنه طفل . ولكن الموقف يتلخص بأنه سيخسر قلب الآنسة روزيتا ، وهو قلب صغير جداً . (يضحك) إن روح الآنسة روزيتا تشبه تلك الزوارق الصغيرة المصنوعة من عرق اللؤلؤ والتي تباع في المعارض ، زوارق صغيرة من فالنسيا مجهزة بمقص وكشتبان . والآن سيكتب هو «ذكرى» على شراعها القاسي ويستمر في المسير مجهداً مجهداً . . .

(يخرج عازفاً على بوقه الصغير وتتطلم الخشبة من جديد . يدخل الشاب المتخفي بالعباءة وفتى من القرية .)

الشاب : أنا سعيد إني أتيت الآن ، ولكني غاضب جداً ولدرجة أني لا أستطيع أن أتكلم . تقول أنها ستتزوج ؟

الفتى : غداً ومن دون كريستوبيتا ، وهو رجل عجوز غني وكسول ، ومتوحش إلى درجة أن طله يحطم الأشياء التي يمرّ عليها . ولكني أعتقد أنها نسيتك الآن .

الشاب : مستحيل ؛ لقد أحبتني حباً شديداً ، وكان ذلك فقط منذ . . .

الفتى : منذ خمسة أعوام .

الشاب : أنت على صواب .

الفتى : لماذا هجرتها ؟

الشاب : لاأدري . اعتقدت أن أشعر بتعب شديد هنا . هابطاً إلى الميناء ، عائداً من الميناء . . . هل تدري ! كنت أظن أن العالم مكان تقرع فيه الأجراس

باستمرار ، وتنتصب فيه الفنادق الصغيرة البيضاء على طول الطرقات حيث الخادمات الشقراوات اللواتي يرتدين أكماماً مطوية حتى المرافق . ولكن ليس هناك من شيء كهذا ! إنه ممل جداً !

الفتى : إذن مافي نيتك أن تفعل ؟

الشاب : أريد أن أراها .

الفتى : هذا مستحيل . أنت لاتعرف دون كريستوبيتا .

الشاب : حسناً ، أريد أن أراها ، مهما كان الثمن .

(يدخل إلى اليمين «المضجر»)

الفتى : آه ! هاهو شخص يستطيع مساعدتنا — ، إنه المضجر ، وهو اسكافي . (منادياً) أيها المضجر !

المضجر : ماذا . . . ماذا . . . ماذا ؟

الفتى : انظر ، ستكون عوناً كبيراً لهذا السيد .

المضجر : لمن . . . ا . . . من ؟

الشاب : (كاشفاً وجهه .) انظر إلي !

المضجر : كوريتو !

كوريتو : أجل كوريتو من الميناء .

المضجر : (يضربه على بطنه بيده) باللوغد الصغير . لكم أصبحت بديناً .

الفتى : أليس صحيحاً أنك ستذهب غداً إلى الآنسة روزيتا لتقيس لها حذاء الزفاف ؟

المضجر : أجل . . . أجل . . . أجل .

الفتى : إذن عليك أن تترك هذا الشاب يذهب بدلاً عنك .

المضجر : كلا ، كلا . لاأريد الدخول في أية مشاكل .

كوريتو : ولكن لو تعلم كم سأدفع لك . هيا بنا الآن ، من أجل خاطر أولادك دعني أذهب بدلاً عنك .

الفتى : وما هو أكثر من ذلك ، سيدفع لك جيداً . معه مال كثير .

كوريتو : تذكر ياأيها المضجر (متظاهراً بالبكاء) كم كان والدي يحبك .

المضجر : . ! مااالذي أستطيع عمله ؟ . سأدعك تذهب ! وسأبقى في بيتي حقاً . . .

(يخرج منديلاً كبيراً مصنوعاً من القنب . (لقد كان والدك يحبني ، كثيراً ، كثيراً ، جداً .

كوريتو : (معانقاً إياه ، شكراً) شكراً جزيلاً !

المضجر : هل ستعود إلى بيع البرتقال متحولاً ؟ كنت تنادي على سلعتك بطريقة لطيفة : «بر . . . برتقال ! بر . . . تقال ! بر ... تقال »
(يخرجون)

(يبدأ نور القمر يغمر الخشبة وتبدأ موسيقى الجيتارات تسري فيها) .

كوكوليش : (متحدثاً في نومه) كريستوبيتا سيضربك ياحبيبتي . انلكريستوبيتا كرشاً أحضر وحدبة خضراء . في الليل لن يمكنك من النوم بسبب شخيره . وكنت أنا سأمطرك بالكثير من القبلات ! لكم كان المنظر حزيناً عندما رأيتك والشريط الأسود في شعرك .. سيهبط اللون الأسود فيغطيني حتى أصابع قدمي .

(تملأ نغمة الفيتو الخشبة . إلى اليسار يخرج شبح من حلم كوكوليش إنه يمثل دونا روزيتا مرتدية ثوباً أزرق داكناً ، مع أكليل من الناردين على شعرها وخنجر فضي في يدها .)

شبحروزيتا :(مغنياً)

مع هذه الفيتو ، الفيتو ، الفيتو مع هذه التي أدندنها لك . .
كل ساعة ، آه ياحبيبي ابتعد عنك ، ابتعد عنك
(النخلة الصفراء تمتلىء بأضواء فضية صغيرة ويتخذ كل شيء مسحة مسرحية زرقاء)

كوكويش : يا للعذراء المقدسة (يقفز واقفاً ، ولكن في تلك اللحظة يختفي كل شيء) . أنا مستيقظ ، لاشك في ذلك ، أنا مستيقظ . . . لقد كانت هي . . . وكانت ترتدي ملابس الحداد . لازلت أستطيع أن أراها أمام عيني . . . وتلك الموسيقى . . . .

روزيتا : (والآن ، من الشرفة ، يسمع صوت روزيتا حقيقة ، إنها تغني ، إنها غير قادرة على النوم)

هذه الفيتو ، الفينو تثيرني ، وسأرقصها حتى تقتلني . فمع مرور كل دقيقة تحرقني اكثر فاكثر الرغبة العميقة .

كوكوليش : هذه أول مرة أبكي فيها ! أقسم على ذلك . أول مرة !

ستار

المشهد الخامس

شارع أندلسي ذو بيوت مطلية بالكلس الأبيض .

البيت الأول : هو بيت اسكافي ، الثاني ، بيت حلاق ، كرسيه ومرآته في الشارع .

إلى الأسفل باب كبير مع هذه اللافتة . «فندق كل العاشقين المتحررين من الوهم في العالم . »وقد رسم على بابه قلب ضخم تخترقه سبع خناجر . الوقت صباحاً) .

(المضجر ، في دكانه يجلس على مقعده يخيط جزمة لركوب الخيل . منتظراً في كرسيه فيجاور مرتدياً ملابس خضراء ، وواضعاً شبكة من الشعر الأسود على رأسه وبعض الخصل تتدلى على صدغيه ، يشحذ موساه على مشحذة جلدية طويلة .)

فيجاور : اليوم هو موعد توقعي للزيارة العظيمة .

المضجر : من سيا . . . ؟ من سيا . . . ؟

(الناي من خلف الخشبة تنهي الكلمات)

فيجاور : دون كريستوبينا قادم ، ، دون كريستوبيتا ذاك الذي يحمل هراوة .

المضجر : ألا تعة . . . ؟ ألا تعتة . . . ؟
(ناي صغير ينهي الجملة)

فيجاور : أجل . أجل ! طبعاً ! (يضحك)

ولد شرير : أيها الحذاء . . . ذاء ! اسلك خيطك اسلكه من خلال خرم الابرة !

فيجاور : آه . . . أيها . . . أيها الوغد الكبير ! أيها الوغد ! (يركض خلفه محاولاً الامساك به)

(يدخل كورنتو عامل المياه من الطرف المقابل . هو وكالعادة ملتفع بعباءته . في منتصف الخشبة يصطدم بفيجاور والذي كان قد استدار بسرعة وهو عائد إلى مكانه) .

كوريتو : لو أصبتني بتلك الموسى لاقتلعت عينيك .

فيجاور : عفوك أيها السيد ، هل تريد أن تحلق ؟ انه دكاني . . .
(ينطلق صوت ناي صغير بينما فيجاور يمتدح مواهبه المهنية بحركات ايمائية)

كوريتو : اذهب إلى الشيطان !

فيجاور : (مقلداً بسخرية مناداة كوريتو) بر . . . تقال ! بر ... تقال !
(يصفر)

كوريتو : (وهو يصل إلى الاسكافي) أيها المضجر ، أعطني الجزمة الصغيرة والعلبة .

المضجر : ولكن . . . ولكن . . . (يرتجف)

كوريتو : (باهتياج) أعطني اياهما ، قلت لك !

المضجر : خذهما . . . خذهما . . .

فيجاور : (يرقص بمرح)
في الدفع والجذب ضاع كشتباني في الدفع والجذب لسته ثانية .

كوريتو : (وهو يربت على جزمة بلون الزهر :)
ايتها الجزمة الصغيرة جزمة دوناروزيتا ! سيكون الأمر أجمل بكثير لو أن القدمين فيك .

المضجر : والآن دعني وحيداً ! آه ، أغرب عن وجهي !
(يستمر بالعمل بمخرزه)

كوريتو : (وقد أثارته الجزمة إلى حد كبير :) أنها كزوج من أقداح النبيذ أو زرج من وسادات الدبابيس الخاصة بالراهبات . كتنهيدتين .

فيجاور : هنالك أمر ما يجري هنا ! دون شك هناك أمر ما يجري هنا ! البلدة تعبق بالأخبار . أجل ، الأخبار ! ولكنها ستصل إلى دكاني .

كوريتو : (مغادراً والجزمة في يده) هل يمكن أن لاتكوني حاصتي بعد الآن ياروزيتا ؟

(يقبل الجزمة) إنها كزوج من الدموع لقمر المساء الباكر ، إنها كزوح من الأبراج في أرض الأقزام . . . كزوج من . . . . . (قبله كبيرة) كزوج من . . . (يخرج) .

فيجاور : سأكتشف مايجري هنا . . . لايمكن للاخبار أن تصل العالم حتى تصنف أولاً عند الحلاق . إن دكاكين الحلاقين هي دور لتنقيح الأخبار . هذه الموسى التي تراها هنا تساعد على كسر أي طلسم يحيط بأي سر . نحن الحلاقين لدينا حاسة شم أقوى من تلك التي لدى كلب من نوع « البولدوغ » لدينا مقدرة على كشف معاني الكلمات الغامضة والاشارات الملغزة . ولم لا ؟ – نحن رؤساء بلدية الرأس وبواسطة تمشيط طرق صغيرة خلال غابات الشعر نكتشف الأفكار التي تدور في الداخل . لكم هناك من القصص التي أستطيع أن أرويها عن النائمين عى كرمي الحلاق .

كريستوبيتا : (داخلاً) – أريد أن تحلق لحيتي فوراً ، أجل ياسيادي ، فوراً لأني سأزف اليوم – ولست بداع أحداً مكم للرفاف لأنكم جميعاً عصابة من اللصوص

(المضجر يغلق دكانه ويخرج من خلال النافذة الصغيرة)

فيجاور : إنهم لكذلك !

كريستوبيتا : (رافعاً هراوته) بل أنت كذلك .

فيحاور : إنهم . . . (بتأكيد شديد) الساعة تشير إلى العاشرة (يعيد ساعته إلى مكانها)

كريستوبيتا :العاشرة أو الحادية عشرة . أريد أن أحلق هذه اللحظة .
ياله من وغد صغير !

كريستوبيتا : (ضارباً المضجر على رأسه بهراوته) دوم ، بوم ، دوم !
(المضجر يعيد رأسه إلى الداخل وهو يطلق صوتاً حاداً كالجرد .)

كريستوبيتا : هيا بنا ! (يجلس)

فيحاور : ياله من رأس جميل رأسك هذا ! ولكنه حقاً عظيم ! نموذج حقيقي للرؤوس

كريستوبيتا : ابدأ بالحلاقة !

فيجاور : (يرغي له الصابون) ترا لا ، لا ، لا !

كريستوبيتا . إن تجرحني . أشطرك إلى نصفين . قلت إلى نصفين وإلى نصفين سأشطرك .

فيجاور : رائع ياصاحب السعادة ! أنا مسحور ترا ، لا لا ، لا لا !
(يفتح باب الفندق وتظهر شابة ترتدي ملابس حمراء وتضع زهرة قرمزية في شعرها . شحاذ مع أكورديون يجلس على كرسي عند باب الفندق)

الشابة : (تغني وتضرب بالصنوج)
نعم ، لقد اخترت
شاباً ذا موهبة ،
طويلاً أسمر ، نحيل الخصر ؛
— وكما هو مرجوّ — شهماً .
بالزهرة ،
والزهرة الجميلة ،
والظل الأخضر للزيتون . . .
وممشطة شعرها الذي نورته الشمس ،
جلست العذراء الصغيرة .

الجميع : بالزهرة ،
والزهرة الجميلة ،
والظل الأخضر للزيتون . . .
وممشطة شعرها الذي نورته الشمس
جلست العذراء الصغيرة .

الشابة : هناك في بساتين الزيتون ،
انتظري ياعذراء وكوني لي
سأحضر لك خبزاً من صنع البيت
ودنّاً من النبيذ .
بالزهرة ،

والزهرة الجميلة ،
والظل الأخضر للزيتون . .
وممشطة شعرها الذي نورته الشمس ،
جلست العذراء الصغيرة .

الجميع : بالزهرة ،
والزهرة الجميلة ،
والظل الأخضر للزيتون . .
وممشطة شعرها الذي نورته الشمس
جلست العذراء الصغيرة .

فيجاور : (ناظراً إلى الشابة) بالزهرة ، يالها من زهرة جميلة ! ها ، ها ، ها ! أيها المضجر اخرج إلى هنا — بسرعة !
(الفتاة تقف ناظرة إلى كريستوبيتا النائم في دهشة كبيرة .)

كريستوبيتا : (وهو يشخر) و — ز — ز — ز — و — ز ، ز ز ز — . .....

المضجر : (حانقاً) لا ، لا أريد الخروج . (يبرز رأسه من النافذة الصغيرة .)

فيجاور : هذا مدهش ! تماماً كما توقعت أنه لأمر مذهل ! إن لدون كريستوبيتا رأساً من الخشب . خشب الحور ! ها ها ها !
(تقترب الشابة أكثر)
وانظروا ، هيا انظروا كم من الأصابع . . . كم من الأصابع ! ها ها ها !

المضجر : (وهو يخرج من مخبئه) ستوقظه !

فيجاور : إن له عقدتان في جيبه . لابد وأنه يتعرق الراتينج منهما .
كان ذلك هو الحبر ! الحبر المائل !

كريستوبيتا : (يتحرك) أسرع ؛ بر — ر — ر أسرع .

فيجاور : ياصاحب السعادة ! أجل ، أجل . . .

الشابة : آه لقد اخترت
شاباً ذا موهبة ،
طويلاً ، أسمر ، نحيل الخصر ؛
— وكما هو مرجوّ شهماً .
بالزهرة ،
والزهرة الجميلة ،
والظل الأخضر للزيتون ،
وممشطة شعرها الذي نورته الشمس
جلست العذراء الصغيرة .

الجميع : (حول كريستوبيتا النائم ، برقة فائقة حتى لايسمعهم ، ولكن بهزء منه .)

بالزهرة . والزهرة الجميلة ، والظل الأخضر للزيتون ، وممشطة شعرها الذي نورته الشمس . جلست العذراء الصغيرة .

(حسناء ذات شامات اصطناعية على وجهها تطل من شباك الفندق . تفتح ثم تغلق مروحة)

(المشهد السادس)

منزل دونا روزيتا في مواجهة الجمهور . خزانتان كبيرتان لهما مصاريع في أعلى كل باب فيهما . مصباح ريفي معلق من السقف . الجدران مطلية بشكل خفيف بلون زهري وسكري . فوق الباب لوحة للقديسة «روزادي ليما » تحت قوس من ثمار الليمون (دونا روزيتا ترتدي ثوباً زهري اللون . انه ثوب الرفاف وقد زين بالأهداب والأشرطة المعقدة جداً . على جيدها عقد من الكهرمان الأسود) .

روزيتا : لقد ضاع كل شيء ! كل شيء ! سأذهب إلى المشنقة تماماً كما ريانيتا بينيدا (٢) . كانت ترتدي عقداً حديدياً عندما زفت إلى الموت ، وأنا سأرتدي عقد دون كريستوبيتا . (تبكي بينما تغني) كانت العصفورة المبقعة جائمة .

جائمة على شجرة الليمون الخضراء « تغص »

بمنقارها وبذنبها حركت الاوراق والزهور ونقاق شديد متى ،

آه متى سأري حبيبي ،

(تسمع أغنية من الخارج)

صوت : روزيتا ، روزيتا ، لو أن لي أن أرى أصبع قدمك — لوسمح لي بذلك — فإلى أين سأصل ؟

روزيتا : يا قديستي روزا ! صوت من هذا ؟

كوريتو : (ملتفعاً بعباءته يظهر فجأة عند الباب (هل لي بالدخول ؟

روزيتا : (خائفة) من أنت ؟

كوريتو : رجل من الرجال .

روزيتا : ولكن لديك وجه أليس كذلك ؟

كوريتو : أجل ومعروف تماماً لتلك العينين .

روزيتا : ذلك الصوت ! . . .

كوريتو : (حاسراً عباءته) انظري إلي !

روزيتا : (مروعة) كوريتو !

كوريتو : أجل كوريتو ذاك الذي خرج إلى العالم ويعود الآن ليطالب بك كزوجة .

روزيتا : لا ، لا ! يأيها الرب الطيب ! ارحل ! أنا مخطوبة الآن ، وإلى جانب ذلك فأنا لاأحبك ، لقد هجرتني مرة . أنا أحب دون كريستوبيتا الآن . . . ارحل ارحل !

كوريتو : لن ارحل ! ماسبب وجودي هنا في رأيك اذن ؟

روزيتا : أوه ! لكم أنا تعيسة ! لدي ساعة صغيرة ومرآة من الفضة ولكن رغم ذلك ، لكم أنا تعيسة !

كوريتو : ملتأث معي . انظر إليك فأجن من الغيرة .

روزيتا : أنت تحاول تدميري ، أيها الوغد !

كوريتو : (محاولاً معانقتها) روريتاي !

روزيتا : هناك أناس قادمون ! ارحل أيها المحرم ! حالاً !

الأب : (وهو يدخل) ماالأمر ؟

كوريتو : جئت لتجرب الآنسة روزيتا حذاءها الجديد ، لأن المضجر لم يستطع القدوم . إنه ثمين . إنه يليق بأميرة في القصر .

الأب : جربه عليها ! (تجلس دونا روزيتا على كرسي . كوريتو يركع عند قدميها والأب يقرأ في جريدة) .

كوريتو : آه ساق كالزنبقة !

روزيتا : (بصوت خفيض) ياالوغد !

كوريتو : (بصوت عال) ارفعي ثوبك قليلاً .

روزيتا : هاأنى أرفعه .

(كوريتويلبسها فردة الجزمة)

كوريتو : لنر . . . ألا ترتدينها أعلى بقليل ؟

روزيتا : هذا يكفي أيها الاسكافي .

كوريتو : أعلى بقليل !

الأب : (من كرسيه) افعلي كما يقول ياابنتي ، أعلى بقليل .

روزيتا : أوه !

كوريتو : أعلى بقليل ! (يحدق في ساق روزيتا) . أعلى بقليل !

الأب : سأمضي الآن . الحزمة جميلة . . . وفي طريقي سأعلق هذا الباب . إن الجو بارد قليلاً . (وبينما هو يحاول اعلاق الباب المتوسط .) من المؤكد أنه صعب الاعلاق . يبدو أنها الرطوبة .

كوريتو : آه يالأصابع القدمين الجميلة
التي لدى سموك حيثما ذهبت !
ياللأصابع ،
ياللأصابع الجميلة !

روزيتا : (وهي تنهض) ياأيها الشرير ، ياكلب اليهودي !

كوريتو : يازهرة . . يازهرة أيار الصغيرة !

روزيتا : (تصرخ برقه فائقة) آه ، آه ! (تركض حول الخشبة) دون كروستوبيتا قادم !
اهرب من هنا !
(يجدان الباب مقفلاً)

هل أقفل أبي الباب ؟

كوريتو : (مرتجفاً) إن حقيقة الأمر هي أن . . .

روزيتا : أستطيع سماع وقع خطواته على الدرج ! فلتهمني أيتها القديسة روز !

(في تلك الأثناء كوريتو يحاول فتح الباب)

آه ! . . تعال إلى هنا ! (تفتح الخزانة التي في الزاوية اليمنى وتخبئه فيها) لقد فرجت ! ظننت أني سأموت .

كريستوبيتا :(من خارج الخشبة) احم . . . احم . . . م . . . م . . . !

روزيتا : (مغنية ونصف باكية)

كانت العصفورة المبقعة حائمة
جائمة على شجرة الليمون الخضراء
متى ؟ آه متى
سأرى حبيبي ؟ (تغص)

كريستوبيتا : (عند الباب)

أشم رائحة أنسي
سأتعشى به .
إن لم أستطيع أن أحوز به
سألتهمك أنت .

روزيتا : ماالذي ان تفكر فيه بالتالي ياكريستوبيتا !

كريستوبيتا : لاأريدك أن تتحادثي مع أي كان . أياً كان ! لقد حذرتك ! (جانباً) لكم هي لذيذة الطعم ! ياللذين الممتلئين والوركين الصغيرين الشهيين !

روزيتا : أنا ياكريستوبيتا . . .

كريستوبيتا : سنزف إلى بعضنا فوراً . . . ولكن اسمعي ! ألم تريني بعد أحمل أي شخص بهراوتي ؟ كلا ؟ حسناً ، سترين . أنا ذاهب دوم ! بوم ! دوم ! إلى الطرف الآخر من الجرف .

روزيتا : أجل هذا لطيف جداً .

قندلفت : (من خلال النافذة) الأب المقدس يريدني أن أقول لك أنك تستطيع أن تأتي متى كنت جاهزاً .

كريستوبيتا : نحن قادمان ! أوليه ! أوليه ! نحن قادمان ! (يلتقط زجاجة ويرقص وهو يشرب) .

روزيتا : حسناً إذن . . . سأذهب وأضع وشاحي .

كريستوبيتا : أنا ذاهب أيضاً : سأضع قبعة ضخمة وسأعقد شرائط على هراوتي سأعود حالاً . (يخرج راقصاً) .

كوريتو : (مطلاً من مصراعي الخزانة) افتحي الباب .

(روزيتا تنطلق نحو الخزانة ولكن في نفس اللحظة يدخل كوكوليش من خلال النافذة بقفزة كبيرة) .

روزيتا : أوه ! . . (تركض نحوه وترمي بنفسها بين ذراعيه) لأحد ! في هذا العالم لاحب سواك
(كوكوليش يضمها بين ذراعيه)

كوكوليش : حبيبتي !

كوريتو : (من الخزانة) لقد توقعت شيئاً كهذا ! أنت امرأة ساقطة .

كوكوليش : ماذا يعني هذا ؟

روزيتا : سأجن !

كوكوليش : ماتفعل في حجر الجرذ ذاك ؟ أخرج إلى العراء كرجل !
(يضرب على الخزانة)

روزيتا : إرحمني !

كوكوليش : أرحمك ؟ يالك من مومس دنيئة !

كوريتو : بودي لو أخنقكما كليكما .

كوكوليش : اخرج من هناك ! إكسر الأبواب واخرج ! جبان !

روزيتا : كريستوبيتا آت ! الرحمة ! كريستوبيتا آت !

كوريتو : اف . . . نجي !

كوكوليش . ليأت ! ومن ثم سيرى كيف تخونه خطيبته مع عشيقها .

روزيتا : سأشرح لك فيما بعد ، ياحبيبي . أسرع .

كريستوبيتا : (من خارج الخشبة) روزيتا . . . أيتها الصغيرة .

روزيتا : لقد فات الوقت هنا (تفتح الخزانة الأخرى وتخبئ كوكوليش ، ثم ترمي بوشاح زهري على رأسها) . إني أحتضر !
(تحاول التظاهر بالغناء) .

كرستوبيتا : (وهو يدخل) ماكانت تلك الضجة ؟

روزيتا : إنهم . . . إنهم المدعوون ينتظرون عند الباب .

كريستوبيتا : لاأريد أية مدعوين !

روزيتا : حسناً . . . ولكنهم هنا !

كريستوبيتا : لابأس ، أن كانوا هنا ، فليرحلوا . فليرحلوا ! . (جانباً) وأريد أن أعرف سبب الضجة . (بصوت مرتفع) تعالي ياروزيتا .
ايه ! آه لكم هي لذيذة الطعم !
(الباب الأوسط يفتح ويرى مدعوو الزفاف يحملون أطواقاً كبيرة مزخرفة بزهور ورقية ملونة يمر من تحتها روزيتا ودون كريستوبيتا).

الضيف الأول : يحيا العروسان !

الجميع : ونرجو لهما حياة طويلة !

(موسيقى)

(يطل من المصاريع رأسا كوريتو وكوكوليش)

كوريتو : أكاد أنفجر .

كوكوليش : إذن فأنت عشيق تلك المخلوقة ! سأقابلك وجهاً لوجه فيما بعد !

كوريتو : متى أردت ، أيها الغبي !

كوكوليش : لو لم تكن هذه الخزانة مصنوعة من الحديد . . .

كوريتو : ها !

كوكوليش : سيكون من دواعي سروري أن أجدع أنفك بعضة واحدة !
(في الخارج يسمع «يحيا العروسان» . « نرجو لهما حياة طويلة »)
لقد كاد الاحتفال أن يبدأ . . . أنها تنساني إلى الأبد ! (يبكي) .

كوريتو : (بتكلف) لقد عدت إلى هذه المدينة لأتعلم كيف أنسى .

كوكوليش : لن تدعوني بعد الآن « ذا الوجه كالفاكهة الصغيرة » . . .
ولن أدعوها « ياذات الوجه كاللوزة الصغيرة » .

كوريتو : سأرحل إلى الأبد ، إلى الأبد !

كوكوليش : بوو . . هوو . . . هوو !

كوريتو : أيتها الجاحدة ، الجاحدة ، الجاحدة !
(في الخارج يسمع صوت أجراس الكنيسة والألعاب النارية والموسيقى) .

كوكوليش : لن أقدر على الاستمرار بالحياة !

كوريتو : لن أقدر على النظر إلى وجه امرأة أخرى !
(الدميتان تبكيان)

موسكيتو : (يدخل من الجانب الأيسر) ليس من داع للبكاء ، أيها الصديقان الصغيران ، ليس من داع لذلك . العالم ملىء بالدروب الصغيرة الملساء ، الدروب الصغيرة الحمقاء . . حسناً ، ولكن أيها الشابان ، لماذا تضيعان لآلىء كهذه ؟ لستما أميرين . ومع كل ذلك . . فليس القمر محاقاً بعد ، والنسائم ليست تغدو وليست تروح . .

(يعزف ببوقه الصغير ويمضي) ليست تغدو وليست تروح ليست تغدو وليست تروح . . .

(كوكوليش وكوريتو يتنهدان بعمق ويحدقان ببعضهما البعض)

(ينفتح الباب الأوسط فجأة ويظهر موكب الرفاق . . دون كريستوبال والآنسة روزيتا يودعان الموكب عند الباب ويغلقانه . هنالك موسيقى وقرع أجراس يأتيان من بعيد) .

كريستوبيتا : آه . . . ياروزيتا القلب ! . آه ياروزيتا !

روزيتا : قد يقتلني الآن بهراوته .

كريستوبيتا : هل أنت مريضة ؟ . أظن أني سمعتك تتأوهين ! ولكن السبب على ما أعتقد هو أنني أعجبك كثيراً . أنا عجوز وأفهم الأمور . انظري أية بذلة أرتدي ! وأية جزمة ! ترالا - لا ! آه ، أحضروا الحلوى والنبيذ ، الكثير من النبيذ !

(يدخل خادم يحمل بعض الزجاجات . يأخذ كريستوبيتا أحدها ويبدأ بالشراب) .

آه ياروزيتا الجميلة ! أيها الشيء الصغير ! أيتها اللوزةالصغيرة !
أوليس صحيحاً أني جميل جداً ! سأقبلك ! من هنا ، من هنا !
(يقبلها . في تلك اللحظة ينظر كوكوليش وكوريتو من المصاريع
ويصرخان باهتياج)
ماهذا ؟ هل يمكن أن يكون هذا المنزل مسكوناً بالأرواح ؟
(يرفع الهراوة) .

روزيتا : كلا ، كلا . ياكريستوبال ! انه النمل الأبيض ! إنهم الأطفال في الشارع ! . .

كريستوبيتا : (ينزل الهراوة) إن صخبهم لشديد ، كاراميا ان صخبهم لشديد !

روزيتا : (مخفية رعبها) متى ستقص علي تلك الحكايات التي وعدتني بها؟

كريستوبيتا : ها ها ها ! إنها جميلة جداً ، جميلة كوجهك الوردي هذا . (يشرب) حكاية «دون تانكريدو» المستطي قاعدة تمثاله . هل تعرفينها ؟ هو - و - و - و ! وحكاية «دون جوان توريو» ابن عم «تانكريدو» ، وابن عمي أيضاً . وابن عمي أيضاً . أجل ياسيدتي ! ابن عمي ! فلتقوليها : « ابن عمي

روزيتا : ابن عمك !

كريستوبيتا : روزا ! - روزا ! - قولي لي شيئاً !

روزيتا : أحبك ياكريستوبيتا !

كريستوبيتا : أوليه ! أوليه !

(يقبلها تخرج صرخة أخرى من الخزانتين) سأضع حداً لهذا ، حداً ونهاية واضحين ! بر — بر — ر — ر — ر !

روزيتا : آه ! لا ، لاتغضب .

كريستوبيتا : (حاملاً الهراوة) كاشاً من كنت هناك . فلتخرج !

روزيتا : اسمع لاتغضب . لقد مر طائر قرب النافذة . . . طائر ذو جناحين . . بهذه الضخامة !

كريستوبيتا : (مقلداً اياها) بهذه الضخامة ‍! هل تحسبينني أعمى ؟

روزيتا : أنت لاتحبني (تبكي)

كريستوبيتا : (بلين) هل أصدقك . . . أولا أصدقك ؟ (ينزل هراوته .)

روزيتا : (متصنعة الشاعرية) ياله من ليل نقي صغير هذا الذي يخيم الآن على الأسطحة ! في هذه الساعة يعد الأطفال النجوم وينام العجائز في السروج .

(كريستوبيتا يجلس . يضع قدميه على الطاولة ويبدأ بالشرب)

كريستوبيتا : بودي لوكنت مجبولاً بأكملي من الخمر فأجرع نفسي بأكملها . هو . . و — و — ! وبودي لو كانت بطني كعكة ، كعكة عظيمة متموجة ذات خوخ مصنوع من السكر وحبات من البطاطا الحلوة . (كوكوليش وكوربتو ينظران من داخل الخزانتين ويتنهدان) من ذا الذي يتنهد ؟

روزيتا : أنا . . . أنا تنهدت . . . إذ كنت أتذكر نفسي وأنا بعد فتاة صغيرة .

كريستوبيتا : عندما كنت غلاماً أعطوني كعكة اضحم من القمر والتهمتها كلها لوحدي . هو — و — و — ! كلها لوحدي .

روزيتا : (برومانسية) إن لجبال قرطبة ظلالاً تحت بساتين الزيتون التي فيها — ظلالاً موطوءة . . . ظلالاً ميتة . . . لاتتحرك مطلقاً . آ ه لو أن للمرء أن يكون تحت جذورها . . إن لجبال غرناطة أقداماً من الضوء وقبعات من الثلج . آه لو أن للمرء أن يكون تحت ينابيعها ! اما اشبيلية فليس فيها جبال .

كريستوبيتا : ليس فيها أية جبال . أية . . .

روزيتا : دروب طويلة ، برتقالية اللون . آه لو أن للمرء أن يضل طريقه فيها .

(كريستوبيتا — وبينما يصغي إليها بنفس الطرب الذي يصغي فيه الانسان لعازف كمان ، يكون قد نام والزجاجة في يده) .

كوريتو : (بنعومة فائقة) افتحي الباب !

كوكوليش : لاتفتحي بابي ! أريد أن أموت ها هنا !

روزيتا : هدوءاً بحق السماء !

(يدخل موسكيتو الذي يبدأ بالعزف على بوقه حول كريستوبيتا . الأخير يصفع الهواء)

كوريتو : سأذهب حيث لن تريني أبداً من جديد .
روزيتا : لم أحبك قط . أنت شخص جوال لايستقر في مكان
كوكوليش : ماهذا الذي أسمعه ؟
روزيتا : أنت الوحيد الذي أحب ، ياحبيبي !
كوكوليش : آه ، ولكنك الآن متزوجة !
كريستوبيتا : بر - ر - يااللبعوض المزعج ! يااللبعوض المزعج !
روزيتا : ياأيتها القديسة روزا لاتجعليه يستيقظ ! (تذهب نحو احدى الخزانتين وتفتحها بحذر شديد)
(كل هذا المشهد يجب أن يمثل بسرعة كبيرة ، ولكن بصوت خفيض)
كوريتو : (خارجاً من الخزانة) وداعاً إلى الأبد أيتها الجاحدة ! وأسفي الوحيد هو أني لن أنساك أبداً .
(في هذه اللحظة يضرب موسكيتو بقوة على رأس كريستوبيتا بالبوق فيوقظه)
كريستوبيتا : آه ! ماذا ؟ هذا لايمكن احتماله ! بر — ر - ر !
كوريتو : (مستلاً خنجراً) صبراً ياسيدي العزيز صبراً !
كريستوبيتا : سأقتلك ، سأطحنك بالطاحون ، سأسحق عظامك ! ستدفعين ثمن هذا ياآنسة روزيتا ، ياامرأة ساقطة ! أنت التي كلفتني مئة قطعة ذهبية ! بر — ر — ر! بوم ، بينغ — بانغ ! . إني

أختنق من الغضب ! بينغ . . بانغ ! ماالذي تفعله هنا ؟

كوريتو : (مرتجفاً) أي . . . أي شيء أريد .

كريستوبيتا : آخ – خ – خ أي شيء تريد ؟ حسناً أيها الرجل ! خذ هذه (أي شيء) وخذ هذه (أريد) !

(كوريتو يطعن كريستوبيتا بخنجره ولكنها تغرز في صدر الزوم بطريقة غريبة . وخلال ذلك تحاول روزيتا أن تفتح الباب الأوسط – وفي تلك اللحظة تكون قد نجحت في فتحه على آخره . يهرب كوريتو منه وكريستوبيتا يلاحقه وهو يقول : (أي شيء) خذ هذه (أريد) » روزيتا قد بدأت تصرخ صرخات ثاقبة أو تضحك بشكل هستيري . . خلال كل هذه الفترة يجب أن يرافق الشخصيات عدد من النايات على هيئة أوركسترا صغيرة .

كوكوليش : أخرجيني من هنا ، سأقتله عندما يعود .

روزيتا : أخرجك ؟ (تذهب لتفتح له) كلا ، لن أفعل ! آه !

كوكوليش : روزيتا ، دعيني أخنقه .

روزيتا : هل أفعل ؟ (تذهب لتفتح له) كلا ، لن أفعل ! سيأتي الآن ويقتلنا كلينا .

كوكوليش : إذن سنموت معاً .

روزيتا : هل أفعل ؟ أجل . . . سأخرجك . (تفتح الخزانة) ياقلبي الصغير ! ياشجرة صغيرة في حديقتي !

كوكوليش : (يعانقها) ياقرنفلتي الثابتة في البيت الزجاجي ! ياحفنة صغيرة من القرفة !

(يعزف لحن رعوي شبيه بلحن ثنائي أوبرالي)

روزيتا : عد إلى بيتك ، سأبقى هنا وأموت

كوكوليش : أبداً يازهرة صغيرة بين الزهور . هناك على ذاك النجم الصغير سأصنع لك أرجوحة وشرفة فضية . . من هناك سنرقب كيف يعم العالم النور متسربلاً بضوء القمر .

روزيتا : (وقد نسيت كل شيء وغارقة في سعادة عظيمة) لكم أنت رومانسي ياحبيبي ! أعتقد أنه علي أن أكون وردة فأسقط تويجاتي في يديك .

كوكوليش : في كل يوم تبدين أكثر توردا في عيني ، في كل يوم تبدين وكأنك تخلعين وشاحاً آخر وتندفعين عارية .

روزيتا : (تضع رأسها الصغير على صدر حبيبها) في داخل صدرك ألف من الطيور التي ترفرف بأجنحتها . ياحبيبي ، عندما أنظر إليك يبدو لي أنني أقف أمام نافورة صغيرة .

(من خارج الخشبة يسمع صوت كريستوبيتا ، وتصحو روزيتا من نشوتها)

اهرب !

اهرب !

كريستوبيتا : (وهو يظهر عند الباب ويقف مصعوقاً) . آخ . . . خ . . خ ! إنك تعشقين الرجال بالاثنين ! استعدي لآخذك إلى الجرف بينغ ! بانغ ! بر ر ــ ر ــ ر !
(كوكوليش وروزيتا يقبلان بعضهما باستئنال أمام كريستوبيتا) هذا لايحتمل ! أنا الذي قتل ثلاثمائة انكليزي . وثلاثمائة قسطنطيني ! سأمنحكما شيئاً تتذكراني به ! أوه ! آخ !
تسقط الهراوة من يده ويسمع صوت هائل ناتج عن صرير نوابض وزنبركات) آه يابطني الصغير ! آه يابطني الصغير ! إنها خطيئتك أني أنفجر ، لقد مت ! آه وإني أموت ! قولوا لهم أن يحضروا القسيس ! آه !

روزيتا : (تصرخ صرخات ثاقبة وتركض حول الخشبة تجر خلفها ذيل ثوبها . بابا ــ ا ا ! بابا ــ ا ــ ا)

كريستوبيتا : آخ . . خ . . . خ ! يابع ! لقد انتهيت ! يترنح للخلف وذراعاه مرفوعتان عالياً ثم يسقط علي الأضواء التي في مقدمة الخشبة)

روزيتا : لقد مات ! يالسماء الطيبة ، يالها من تسوية !

كوكوليش : (متجهاً نحوه بخوف) ماهذا ؟ ليس فيه دم !

روزيتا : ليس فيه دم ؟

كوكوليش : انظري ! أنظري ماذا يخرج من جوفه ! نشارة الخشب !

روزيتا : أنا خائفة !

كوكوليش : أوتدرين ؟

روريتا : ماذا ؟

كوكوليش : (بتأكيد) لم يكن كريستوبيتا شخصاً حقيقياً !

روزيتا : ماذا ؟ آه ، لاتقل لي ! كم يدعو الأمر للاشمئزاز ! أو لم يكن شخصاً حقيقياً ؟

الأب : (وهو يدخل) ماهذا ؟ ماهذا ؟

(تدخل عدة دمى)

كوكوليش : انظر !

الأب : لقد انفجر !

(يفتح الباب الأول وتظهر دمى أخرى تحمل مشاعل . الدمى ترتدي أردية حمراء وقبعات سوداء صغيرة .موسكيتوبيسير في المقدمة حاملاً راية بيضاء وعارفاً على بوقه . تحمل الدمى تابوتاً ضخماً رسمت عليه نباتات الملفل والفجل بدلاً عن النجوم . القساوسة يدخلون مرتين يعزف لحن جنائزي على النايات .)

قسيس : أوري ميمينتو
لقد مات رجل .

الجميع : مات وزال . . مات وزال
• كريستوبال .

قسيس : لو غنينا أو لم نغنِ
فسنكسب بيزاتاتنا الخمس .

(عندما يرفعون كريستوبيتا يدوي جسده بطريقة مسلية كالمزمار . يعود الجميع إلى الخلف وتبكي دونا روزيتا . يعودون إليه ثانية ولا يدوي هذه المرة بنفس القوة . وأخيراً تصبح آهاته كأنها صادرة عن ناي صغير عندما يرمونه في التابوت . الموكب الجنائزي يسير حول الخشبة مع عويل الموسيقى) .

كوكوليش : الآن أشعر وكأن صدري مليء بأجراس عربة صغيرة مليئة بالكثير من القلوب الصغيرة . أنا تماماً كحقل من الورود .

روزيتا : ان دموعي وقبلاتي الصغيرة ستكون كلها لك ؛ أنت قرنفلتي .

موسكيتو : (وهو يقود الموكب)
ذاهبون لندفن
كيس الخبز العظيم
كريستوبيتا السكير
الذي لن يعود .
وقع الحوافر ،
قرع الطبول ،
وقع الحوافر ،
قرع الطبول .
وقع الحوافر !

(يترك كوكوليش وروزيتا متعانقين – موسيقى سيمفونية)

★ نشرت الآداب الأجنبية القسم الأول من هذه المسرحية في عددها الماضي وهذا هو القسم الثاني والأخير .

إتجاهات في الأدب العلمي

طالب عمران

ينحو كتاب الأدب العلمي – إن صحت التسمية – ضمن اتجاهين متناقضين غالباً حسب فهمهم لطبيعة العلم ومعطياته ، وإلمامهم بقضايا الانسان المعاصر ومدى إمكانية مساهمة العلم بتطويعها :

– الاتجاه الأول : وهو اتجاه انساني يوظف العلم في خدمة الانسان ويدعو لازالة ستار التعمية عنه ، وحل مشاكله الصحيّة والاجتماعية والحياتية . ويسير ضمن هذا الاتجاه كتاب الخيال العلمي في البلدان الاشتراكية والبلدان السائرة في طريق الاشتراكية . . . الذين يؤمنون بالنزعة الخيّرة لدى الانسان ويربأون عن توظيف العلم للدمار والشر ، ويساهمون فعلاً في وضعه لخدمة الانسان عن طريق الاعمار والتنمية .

– والاتجاه الثاني ، هو اتجاه خرافي يعتمد على شطحات وقفشات مثيرة وشخصيات سوبرمانية تصنع المعجزات بلا مبرر . . وقد دأبت الصهيونية منذ بداية هذا القرن على تشجيع مثل هذا النوع من الكتابة . . على مافيها من خطر على الناشئين . . .

وفي الوطن العربي ، الفقير بهذا النوع من الكتابة ، نحا الكتاب على ندرتهم –

بين هذين الاتجاهين دون أن يتمثلوا أيا منهما ... فهم أحياناً يتخبطون بكتابات فارغة بلا مضمون ، وأحياناً يهربون الأفكار الغيبية (كمصطفى محمود وأنيس منصور) وأحياناً يقتربون من أسلوب طرح القضايا والمضامين الانسانية (كنهاد شريف) .

تولستوي في غروب المريخ

بين يدي روائيتين علميتين خياليتين الأولى (آيليتا) لألكسي تولستوي والثانية (آلة الزمن) لـ : (هـ. ج. ويلز) .

وتعتبر (آيليتا) أو غروب المريخ إحدى أهم روايتين علميتين خياليتين ألفهما الكاتب السوفييتي الكبير الكسي تولستوي الذي عاش فيما بين عامي ١٨٨٣ و ١٩٤٥ . نشرت هذه الرواية الأدبية العلمية عام ١٩٢٣ وقد أقام المؤلف حوادثها على نظرية (تسيلكوفسكي) العالم الرياضي الروسي ، الذي كان أول من وضع أسس علم لصواريخ – نظرياً – والتي يقول فيها : « سوف لاتبقى الانسانية كثيراً على وجه الأرض ، بل ستطارد في سبيل الضوء والفضاء ، مخترقة الغلاف الجوي للأرض في البداية ، قبل أن تنتشر في أعماق الكون السحيقة . » .

كتب تولستوى روايته بأسلوب أدبي أخاذ ، حوى الكثير من الشاعرية. . . وتتحدث عن رحلة إلى المريخ-الكوكب الأحمر – يقوم بها مخترع سوفييتي يدعى (لوس) يصحبه الجندي (غوسف) إلى سطح الكوكب الغامض ، بواسطة مركبة صاروخية تصل المريخ بسرعة تقارب سرعة الضوء . . .

تهبط المركبة في منطقة مليئة بالأعشاب المريخية الطويلة . . . وحين يبدأ الرائدان بالطواف البطيء بعد خروجهما من المركبة يفاجآن بوجود حياة متحضرة على سطح الكوكب ، الذي يتحكم فيه مجموعة من العلماء المتسلطين ، بشريعة استعباد تشبه إلى حد كبير شرائع أنظمة الاستعباد في البلدان الرازحة تحت هيمنة حكام يرتبطون بالاحتكارات الرأسمالية مباشرة . . .

كل ذلك على حساب كادحي شعب المريخ الذين يرزحون تحت أعباء الفقر الفقر المريع والجهل والمرض . . . يتعلق (لوس) بأميرة المريخ (ايليتا) ابنة الحاكم – التي تقع في حبه وتحاول الخلاص من جو الظلم المهيمن على الكوكب – ضد رغبة والدها – وتروي (آليتا) للوس الأساطير والحكايات ومن بينها اسطورة النزوح إلى المريخ من نجمة السماء القريبة (كوكب الأرض) . وكيف قدم أناس ملونة جلودهم بالأزرق والأخضر والبني ، من الأرض قبل آلاف السنين على متن آلات برونزية شبيهة بالبيضة تحركها قوة تطلق من عملية تحلل المادة ، وقد ظلوا يغادرون الأرض بالتتابع لمدة (أربعون يوماً) . . كثير من هذه الآلات البيضوية العملاقة فقدت في الفضاء النجمي ، وتحطم كثير منها عند الهبوط على أرض المريخ . . . والقليل القليل منها هبط بسلامة في سهول القارة المريخية الاستوائية وتقول التواريخ :

« خرج أبناء السماء من بيضاتهم طوالاً سود الشعور ، كانت لهم وجوه ضواء مسطحة وكانت أجسامهم وركبهم مكسوة بزرد برونزي ، وعلى خوذاتهم أمشاط مدببة وهي تبرز فوق وجوههم وكانوا يحملون بأيديهم اليسرى سيوفاً قصيرة وبأيديهم اليمنى طوماراً فيه معادلات تحمل نهاية شعب توما المسكين الجاهل.. هكذا كانت قبيلة الماغاتسيلتين القاسية الجبارة ، أصل شعب المريخ الذي يسود

(لوس وغوسف) في مدنه وقراه . . . كانت مملكة الماعاتسيليين على الأرض ، مدينة البوابات المائة الذهبية في قارة في قاع المحيط – اتلانتيك قديماً – خرجوا من بيضاتهم البرونزية ، دخلوا مدن الأولين بنوا المدن ، حفروا القنوات . . . ووصلوا إلى هذا التقدم الكبير . . . . »

لعل هذه الاسطورة التي رواها – الكسي تولستوي – هي أسطورة تتردد حالياً ولكن بصورة معاكسة . . حيث أن القارة الغارقة هي موطن أول مجموعة بشرية قدمت الأم الأولى لأفرادها – والمشهورة بلقب طويلة الأذنين – ، من كوكب الزهرة وعاشت مدة طويلة في تلك القارة قبل أن تغرق وتنتشر جماعاتها في بقاع الأرض . . .

إن مايفعله لوس وغوسف حال الوصول إلى المريخ ، هو الوقوف مع العمال والمزارعين والرعاة ، ضد المتسلطين من الحكام ، ويشعلان الثورة الجارفة في العاصمة والمدن الأخرى ، وتظل هذه الثورة تمتد إلى أن يهدد القائمون بها الطبقة الحاكمة التي تنتصر في النهاية من خلال استخدامها لأحدث أدوات الدمار . . . يتمكن لوس وغوسف من الوصول إلى محطتهم العجيبة والعودة إلى الأرض . . . وفي ذهن لوس تلك الصورة الرائعة عن (ايلينا) أميرة المريخ التي حاولت جهدها الصمود في وجه تيارات ظلم والدها وحاشيته ، مع أنها تعلم أن نهايتها ستكون الهلاك أو النفي إلى وادي الضياع . . .

حين تحط البيضة الفضائية على الأرض في منطقة بحرية يكثر فيها السابحون يكون قد مر على رحيلهما ثلاث سنوات . إذ أن السرعة الخيالية لمركبتهما الفضائية

بسرعة تقارب سرعة الضوء(١) تجعلهما يعتقدان أنه لم تمر على رحلتها العجيبة سوى بضعة أيام . . .

هذه الرواية العجيبة المليئة بالأحداث الخيالية المذهلة والتي كتبها (الكسي تولستوى) في وقت كانت فيه ثورة (اكتوبر) الاشتراكية العظمى تحبو في سنواتها الأولى ، تظهر مدى ماطبعت به هذه الثورة ، الكتاب السوفييت من طابع الايمان بمبادئها والتشبع بتلك المبادئ ، من خلال أعمالهم الأدبية الكبيرة : ماإن يصل الملاحان إلى المريخ ، حتى يبدء ان في اشعال الثورة ضد الظلم والاستبداد والجور ، وقود الثورة هم العمال والفلاحون والرعاة أي طبقة البروليتاريا في المريخ . . .

وإن كان ماتخيله (الكسي تولستوي) يستند على المعلومات العلمية التي كانت متوفرة للعلماء في ذلك الحين ، والفرضيات التي تقول بوجود قنوات هائلة بناها سكان المريخ ، كرمز لتفوقهم ، هي ليست إلا محض خيال . . . إذ أن محطات (فايكنغ) الاتوماتيكية بينت عدم وجود حياة على سطح الكوكب الأحمر بالشكل المتطور الذي بنى عليه العلماء فرضياتهم في أوائل هذا القرن . .

وتبقى القيمة الفنية الأدبية لهذه الرواية مرتكزة على عمق حوارها وأحداثها ووجود هذا الطابع العلمي الفريد في بصماته ، الذي نجح في اضفائه عليها (الكسي تولستوي) أول كاتب للرواية العلمية في الاتحاد السوفييتي .

نشر تولستوي رواياته وقصصه الأولى التي جلبت له الشهرة فيما بين عامي ١٩٠٩ ، ١٩١٢ . . . ومن مؤلفاته الرواية الثلاثية (درب الآلام) التي تتحدث عن

---

(١) سرعة الضوء في الخلاء (٣٠٠) الف كيلو متر في الثانية .

الثورة والحرب الأهلية . . و(طفولة نيكيرتا) التي ترجم فيها لحياته ، والرواية التاريخية (بطرس الأول) والرواية العلمية الخيالية (هيبر وبولوليد المهندس غارين) .

لم يمهم (الكسي تولستوي) ثورة أكتوبر العظيمة في بدايتها ، لذلك هاجر بعد قيامها بسنة واحدة خارج الاتحاد السوفييتي ثم عاد وقد تغيرت مفاهيمه عنها وقدم روائعه الأدبية والعلمية ، وعد في حياته من أنشط أعضاء اتحادالكتاب السوفييت ، إضافة إلى انتخابه في المجلس الأعلى للاتحاد السوفييتي .

آلة تنقلك عبر الزمن

يتربع (هـ. ج. ويلز) الكاتب الانكليزي الشهير الذي توفي عام ١٩٤٦ عن ثمانين عاماً ، مكاناً مرموقاً بين كتاب الخيال العلمي ، لما يتمتع به من قدرة على الاستفادة من مكتسبات العلم ولو بشكل مبالغ به أحياناً ، ونقل المفاهيم والأفكار الانسانية ، عبر كتاباته ومؤلفاته العديدة . . .

ولعل أروع ماكتب (ويلز) في الأدب العلمي روايتيه (حرب العوالم) و (آلة الزمن) وفيها يطور فرضياته العلمية التي يتخيلها دون أن يستند إلى منهج علمي ذو صبغة واقعية . . .

وقد أنتجت (آلة الزمن) في فيلم سينمائي عام (١٩٦٠) من اخراج (جورج بال) حظي بجماهيرية واسعة ، كما طبعت الرواية نفسها آلاف الطبعات وقرأها الملايين من الناس في جميع أنحاء العالم .

ابتدع ويلز آلته العجيبة التي تنقل عبر العصور ليرى فيها مستقبل الانسان

القاتم حيث يشهد دماره بنفسه . . لقد تمكن بطل رواية (آلة الزمن) من اختراعها العجيب في أواخر القرن التاسع عشر ، ينتقل بها حتى النصف الثاني من القرن العشرين ، حيث يتجول في مدينة حديثة شوارعها عريضة عماراتها عالية ، ولم يكن قد تعوّد على رؤية السيارات الفارهة السريعة ، حيث يكاد يتعرض لحادثة ينقذه منها شرطي شاب ينصحه بالابتعاد عن الشارع المزدحم بالعربات ، والتقيّد بالسير على الأرصفة يعود إلى آلة الزمن (٢) :

« ملأت صدري بنفس عميق وضغطت على أضراسي ، وحركت ذراع الآلة بكلتا يدي ، فدارت الآلة فجأة ، وسمعت صوتاً يشبه صوت الرعد ، نظرت حولي فوجدت الظلام يلفني ، ومالبث أن ظهر النهار ، وما كاد يطلع حتى رأيت المساء قد أقبل مرة أخرى ، أخذ الليل والنهار يتعاقبان بسرعة عظيمة ، حتى كنت أرى الشمس تطلع وتقطع السماء ثم تختفي لتعود إلى الظهور فتقطعها كأنها قوس متصل النور . . ومرّت الأعوام واحداً بعد الآخر ، والآلة تدور حتى أحسست رأسي يختلط ويعتريه الذهول ، وكنت في الوقت نفسه ، أشعر كأني أهوي في الفضاء إلى هاوية سحيقة لاقرار لها وخيّل إلي أني على وشك أن أصطدم وأتحطم قطعاً متناثرة في الهواء » . .

تمر الأعوام الطويلة ، يوقف الآلة ، ويعود إلى المدينة ، يجد الشرطي نفسه وقد أصبح عجوزاً ، والحرب المدمرة تلهب المدينة ،والدم يغطي بسيوله الشوارع ، والشرطي يطلب إليه أن يذهب والدنيا حمم ملتهبة ، والعالم تتشوه معالمه . . .فيهرع

---

(٢) صدرت ترجمة الرواية عن دار المعارف بمصر .

إلى آلتـــه يحرك عجلتها ليدور الزمن وتكر خيوطه سنوات طويلة ، ثم يوقفها ليرى ماذا حدث للعالم بعد مرور هذه الفترة الزمنية المديدة . . وماذا يرى ؟ — البشر تحولوا إلى قبائل بدائية ضعيفة حركتهم خابية جمالهم كاذب خادع ، جندوا لخدمة(المرلوك) وهي قبائل وحشية تستوطن الكهوف وسراديب الأرض وشقوقها وتتخذ من الظلام ستاراً لتحركاتها ، إذ أن النور يقتلها . . . ويبلغ به الحزن حد الفجيعة وهو يرى فناء الذكاء البشري ، وكيف آل أمره إلى الانتحار على يد الانسان الذي خلد إلى حياة الذلة والنعيم . .

وماذا سيكون مصير انسانية انغمست في الدعة والسلامة وقنعت بالعافية من الهموم . . إنه المصير المخبأ الذي ينتظر البشر بشكل قبائل (الايلوي) الضعفاء المدجنين لخدمة شعب (المرلوك) المتوحش . .

تشده (وينا) الجميلة وهي فتاة من (الايلوي) ويتصادقان . . تتعشق فيه الرجولة التي افتقدتها بأبناء جنسها ، تجري قربه ، تجمع الأزهار ، ترشقها في عري الثوب ، تتولد عنده الرغبة العارمة في تحريض (الايلوي) على الثورة على واقعهم . . ويبدأ فعلاً في تنفيذها وسط جماعة (الايلوي) الوادعين الذين يبهتون لطريقتـــه في التعامل مع أســيادهم المتوحشين ، ثم تشترك معه في التمرد جماعات قليلة منهم . . . ولكن هذا كله لايصنع الثورة المنتظرة . . فبعد معارك عنيفة يخوضها يحيط به المرلوك ويحاصرونه ، فيقاومهم بشراسة قبل أن يتمكن من الجلوس على آلة الزمن وتحريك ذراعها . . . إن الفكرة التي ظل يرددها (ويلز) في حياته ، والتي اتخذها في كتاباته العلمية كرسالة ، هي أن مستقبل الانسانية سباق بين العلم والكارثة . . كانت صورة نهاية العالم تقض مضجعه تلك الصورة

المشوهة البشعة بسبب تحكم الطبقات المتسلطة التي تستغل الانسان لمآربها وثرواتها ، دون أن تبالي بالأعراف الانسانية . ولعل هذه الفكرة بالذات هي التي حولت كتابات (ويلز) فيما بعد عام ١٩٠٠ عن الكتابة العلمية ، لصالح أدب التوقعات تلك السلسلة الطويلة من الكتب التي حاول فيها أن يتوقع أشكال المستقبل ووضع فيها مبادئ العمل السياسي لصالح الاشتراكية وهو في (آلة الزمن) يتنبأ بمصير الأرض نفسها ككوكب تابع للشمس حيث ينتظره المصير المظلم الجليدي . . . « سرعت بالآلة لأرى ماذا سيكون مصير هذا العالم ، حتى قطعت ثلاثين مليوناً من السنين ، فوجدت أن الشمس قد انطفأت وخمدت بعد أن صار قرصها يغطي ثلث السماء ، وصار سطح الأرض عند ذلك بلقعاً ليس عليه إلا الثلج من أقصاه وأدناه وأسفله وأعلاه ، كانت النجوم لاتزال تلمع في السماء بنورها اللألاء المتوهج ، وكان يخيم على الكون صمت عميق لاأقدر على تصويره ، فلا طير يزقزق ولاحيوان يصوّت ، ولا حشرة تطن ، وكان لون السماء وقد صار أسوداً كله ، لايبدو فيه شعاع إلا وميض النجوم ، ولم أطق تحمل البرد المؤلم ، ضاق صدري بأنفاسه ، واعتراني دوار شديد ، كأني على وشك الاغماء .. فحركت الذراع لتعود بي الآلة إلى قرون الحياة ، وقضيت حيناً لاأكاد أعي شيئاً . . وعاد النور إلى قرص الشمس ثم أخذ يزداد ومازالت الآلة تقطع بي القرون حتى أرست بي على عصري فبطأت سيرها شيئاً فشيئاً ثم وقفتها . . وماكان أعظم سروري حين وقعت عيني مرة أخرى على جدران معملي » .

إن ماتنبأ به ويلز في رواياته العلمية التي كتبها قبل عام (١٩٠٠) من كوارث للبشرية بفضل التقدم العلمي واستخدام العلم في الطريق المناقض للمبادئ الانسانية،

حدث ابان حياته حين اندلعت الحربان الأولى والثانية ، وأودت بملايين من البشر في مجازر بشعة .

وكان رأي النقاد بويلز ، أن تأثيره في المجال الاجتماعي ، كان أكثر مما كان في مجال السياسة ، والأدب العلمي الخيالي . . وكان خطؤه الرئيسي اعتقاده أن عملية جمع معاصريه تحت راية الدولة الشاملة ، هي أكثر الحاحاً من استمراره في انتاج الأدب الرومانسي . . ولعل أدب (ويلز) الخيالي العلمي . . . هو أكثر حياة وتأثيراً من انتاجه السياسي ، وهو يفسّر شهرته الواسعة التي أهلته لمكانته المرموقة بين كتاب هذا النوع من الأدب .

شطحات الخرافة العلمية

في الجانب المقابل ينحو بعض كتاب الأدب العلمي في اتجاه الكتابة العلمية المثيرة المبالغة في الخرافة ، دون أي مبدأ علمي ، أو أرضية ايديولوجية تعتمد على توصيل فكرة سياسية متطورة أو غرض انساني معين . . .

مثل هذا النوع من الكتابة الخرافية تمثله رواية الكاتب الانكليزي ماركوستان (عندما يتوقف الزمن) الذي أصدرها في حوالي منتصف هذا القرن وصدرت ترجمتها العربية عن دار ابن المقفع .

تدور أحداث الرواية في جو مليء بالشطحات الخرافية ، تبدأ بوصول سفينة (بيتركاردان) وروجته (آدا) ، الفضائية الأوتوماتيكية إلى كوكب الزهرة حيث تخترق الغلاف الجوي بسرعة هائلة مما يؤدي إلى تحطمها وهذا بدوره يؤدي

إلى اصابة بيتر وآدا اصابات بالغة خطيرة · جثتان ممزقتان ، تحطمت عظامهما ، قطعت أوصالهما ، اجتثت أعصابهما . . تتدخل الكائنات العاقلة اللطيفة المتطورة التي تعيش فوق كوكب الزهرة ، بتقنيتها الطبية العالية ، فترمم ٩٥٪ من جسميهما بخلايا جديدة اصطناعية تحدث بعض التغير الطفيف بالشكل . . عند عودتهما إلى الأرض بعد أسابيع يفاجآن بأن الأرض متوقفة الحركة في الفضاء وكل ما فيها جامد كالتمثال . . الدخان ساكن ، الهواء متوقف ، عقارب الساعة . . الطائرات في الجو . . . كل شيء جامد كصورة أخذت في يوم مضطرب وصاخب . .

أما السبب في ذلك فيعود إلى أن الدماغ الالكتروني الذي اخترعه العالم التكنولوجي الفيزيائي الشهير (آدم لاثام) قد طرحت عليه لجنة الاختبار العلمية سؤال (ماهو الزمن ؟) حيث قامت صماماته بعمليات معقدة في محاولة للرد على هذا السؤال (عيون تفتح وتغلق وأجزاء معدنية مختلفة الأشكال تتحرك يمنة ويسرة إلى الأعلى والأسفل ، أصوات موزونة وأخرى مضطربة . . . جميع الأجزاء التي يتكون بها الدماغ الالكتروني ، استنفرت للعمل لايجاد الجواب الصحيح لهذه المسألة المعقدة . . . قدر العلماء أن الجهاز سيجيب على السؤال في زمن لن يتجاوز الأربعة وعشرين ساعة . . وانفصوا ليجتمعوا في وقت آخر ليروا الجواب الذي تمكن الدماغ الالكتروني من استشرافه . . .

يعلل بيتر وآدا سبب توقف الحركة ، إلى توقف الزمن : « إن في الجهاز قوة ذرية غير قابلة للنفاد ، انتشرت هذه القوة على شكل موجات هائلة بلغت دائرة واسعة النطاق . . الجدار الذي تكوّن من المعادلات الرياضية ، والقوة الذرية

نفسها ، قد أوقف سير الزمن ، فتوقف كل شيء عن الحركة ، حتى الجهاز ذاته » . .

أما لماذا لم يتأثر العالمان بهذا التوقف فلأن النشاط الذري غير القابل للنفاذ لم يؤثر بجسميهما المصنوعين من مواد مختلفة عن المواد التي تشكل الجسم البشري ، وذلك نتيجة للترميم الذي أجراه علماء الزهرة عليهما ، بعد الحادث الذي كاد يودي بهما للهلاك الحتمي وهو تحطم سفينتهما الفضائية على أرض الزهرة . .

يلحظ العالمان وهما يتجولان في (لندن) حوادث مثيرة للدهشة والعجب

– رصاصة توقفت في الجو قبل أن تقتل فتاة في مقتبل العمر من مسدس حبيبها الذي يغار عليها . أ.

– أحسن لاعب في سيرك المدينة معلق في الهواء ، وتحته النصب الذي سيسقط عليه ، وقد نخر الأسيد أعمدته ، لأن زميله قد نصب له هذا الفخ ليتخلص منه ، بحيث يصبح هو من بعده اللاعب الأول في الفرقة . . .

– سيدة جميلة تجلس على أحد المقاعد وتبتسم للخادم الذي يصب لها الشراب في كأسها وقد تجمدت الابتسامة على وجهها الذي يبدو وكأنه صنع من الشمع بينما تجمد السائل بين الاناء والكأس ، يتحدى قواعد الطبيعة . . . – شاب قد باشر باشعال لفافته بعد أن وضعها في فمه وأغلق عينيه ليقيهما اللهب . وكان عود الثقاب في يده قد اشتعل فانبعث منه لهب براق أحمر وانتصبت فوقه علالة رقيقة من الدخان الأزرق وبقي كل شيء جامداً على هذا الشكل . . .

يتجولان ويتبينان الحقيقة التي ألمت بالأرض الجديدة ، ويلحظان تلك المشاهد

العجيبة التي لايلحظها المرء إذا جاءت في معرض الحركة . . . يدوران بطائرتهما ذات السرعة التي تربو عن (٨٠٠) كيلو متر في الساعة ، فوق بريطانيا ثم ترتفع سرعتها وهي تنقلهم فوق القارات والبحار ، يتتبعان الحوادث المدهشة التي جمدها توقف الزمن . . . .

ويبذل العالمان في البحث عن سبب توقف الزمن وتوقف الأرض والقمر وما حولهما في الفضاء . . . وبعد جهد يتوصلان إلى تبين حقيقة الدماغ الالكتروني الذي حاول أن يجيب عن سؤال ما هو الزمن ؟ فاوقفت القوة الذرية والمعادلات الرياضية كل شيء من حوله تمهيداً لاعطاء الجواب ، حتى هو ذاته . . .

ويصلان إلى مخططات الجهاز لصنع جهاز مناظر له يعيد الحركة الجامدة إلى كل هذه الأشياء في الكون ، وذلك بعد أن يفجر صندوق الأمانات الموضوع في في المصرف باسم الدكتور (آدم لاثام) . . . وتؤدي البحوث والدراسة إلى معرفة الطريقة العلمية لعمل الجهاز ، فينقذان مايتمكنان من انقاذه من كوارث كانت ستقع لوعادت الحركة فجأة . . . كتحطم اللاعب الأول في سيرك المدينة ، وإصابة الفتاة بالرصاصة القاتلة الخ . . .

ويعود الزمن إلى مسيرته وتتابع الأرض حركتها السريعة لتلحق بالزمن الفضائي الذي سبقها بعام أرضي كامل ، قبل أن تحافظ على سرعتها المعروفة حول أمها الشمس . . . يحاكم العالمان بتهمة الاعتداء على المصرف ، وتخريب صندوق من صناديق أماناته وسرقة محتوياته . . وهذا العمل المخالف للقانون يهددهما بالسجن لمدة تصل على الأقل إلى عامين . . . وبعد لأي ينجح الدكتور (آدم

لاثام) الذي تفهم حقيقة ماجرى نتيجة الاثبات ، والحوادث المؤكدة ، من قبل الشهود الذين عبر العالمان طبيعة حركاتهم عند توقف الزمن . . ويخلي سبيلهما أخيراً بعد أن اقتنع المحلفون بصدق روايتهما ويمزق العالم مخطط اختراعه ويقول (سأتعزى عن جهودي . . بكوني أحد الأعضاء المؤسسين في شركتكما للسفر عبر الفضاء ، وأعتقد أنكما ستوفقان توفيقاً عظيماً .) .

* * * *

هذه الرواية المليئة بالشطحات والمواقف المثيرة الخرافية ، لاتستند على أي مبدأ علمي ، بل تناقض تماماً القوانين الرياضية والفيزيائية المعروفة كتوقف حركة الأرض والقمر حول الشمس . . عدا عن توقف حركة الناس والأشياء المحيطة بالأرض . . . ولم يكن هناك منهج أو فكر يبرر اللجوء إلى مثل هذه الشطحات الخرافية ، إلا الرغبة في الاثارة وافتعال المواقف . . . ولعل نقطة الضوء الوحيدة المقبولة في هذه الرواية كونها تطرح فكرة (أن كائنات العوالم الأخرى ليست شريرة) يعكس مايصوره الأدب العلمي في الغرب عموماً ـ نتيجة للنية الرأسمالية المبررة لتكديس الأسلحة وملء ترساناتها بآلات الدمار المتطورة . . .

وفي حين يجد الباحث مبرراً للشطحات العلمية المبالغ بها في رواية الكاتب الكبير (الكسي تولستوي) (آيليتا أو غروب المريخ) ، للأرضية الطبقية التي وضعها أساساً لبيان روايته ، وأعطاها القيمة الرئيسية ،في سرد الأحداث واستخدام العلم كوسيلة للوصول إلى نتائج لاتختلف عن النتائج التي يمكن تخيلها لو وقعت على الأرض . .

كما يجد الباحث مبرراً للخيال العلمي المبالغ به أيضاً في رواية (ويلز) العلمية (آلة الزمن) وهو وجود هذا الهدف الانساني النبيل الذي هدف هذا المؤلف الكبير من ورائه أن يبين أخطار استخدام العلم في غير اتجاهه الصحيح على البشرية ، وكيف سيتحول الناس الذين ستدمرهم حضارتهم إلى صنفين : صنف مستبد متسلط . . يتحكم بصنف آخر خابي الحركة خادع المنظر ، مسيّس كالقطيع المدجّن . . . .

أما الاتجاه الذي تمثله رواية (عندما يتوقف الزمن) فليس هناك مايبرر هذه الخرافة فيه ، لا أرضية سياسية غنية ، ولا مبدأ انساني واضح . . . وإنما قفشات مثيرة ومواقف مفتعلة على طريقة الأدب الرأسمالي الغث . . .

من الأدب الإيرلندي

البطة الصغيرة القبيحة

قصة : فرانك أوكونر
ترجمة : ابراهيم يحيى الشهابي

لمحة عن الكاتب :

« فرانك أو كونر » هو الاسم المستعار للكاتب الإيرلندي ميخائيل أودونوفان الذي ولد في كورك عام ١٩٠٣ . وبعد أن زوّد نفسه بثقافة خاصة واسعة بدأ بإعداد مجموعة لمؤلفاته وهو في الثانية عشر من عمره . ثم عمل بعد ذلك كُتُبياً ومترجماً وصحفياً . وتعلم تكلم اللغة الإيرلندية وهو صغير السن . ثم أشبع نفسه بالشعر الغيلي وبالموسيقى والأساطير الغيلية وعندما اعتقلته حكومة الدولة الحرة اغتنم الفرصة لتعلم لغات عديدة . ولكن اللغة الإيرلندية هي التي كتب بها دراسته التي ربحت الجائزة عن يتريجنيف عند إطلاق سراحه .

عاش فرانك أوكونر في دبلن وتزوج من أمريكية رزق منها بولدين وبنتين . نشر أول كتاب له بعنوان (ضيوف الأمة) عام ١٩٣١ . ثم أتبعه بأكثر من ثلاثين مجلداً معظمها قصص قصيرة ، بالاضافة إلى المسرحيات .

توفي عام ١٩٦٦ .

- ١ -

عرف مايك كورتني منذ كان في الرابعة عشر أو الخامسة عشر من عمره نان رابان شقيقة أعز أصدقائه ووحيدة أسرتها المؤلفة من أربعة أفراد وأصغرهم سناً . وأصبح مايك مولعاً بها كولع والدها وإخوتها بها ؛ أما أمها فلم تكن في الواقع تهتم بها لأنها ورثت عن أبيها هيأته . كانت قبيحة غير أن قبحها محبب ، فهي مربوعة قوية البنية ، ذات قسمات مذكرة حُشرت في وعاء أنثوي حتى برزت . لم تكن أي من قسماتها سيئة إذا ماأُخذت على انفراد ، فعيناها البنيتان الكبيرتان الرامشتان جميلتان ومبهجتان ، لكنهما تشكلان مع بقية القسمات مجموعة ساخرة مضحكة .

أحب أخوتها فيها روحها ، فكانوا يسمحون لها باللعب معهم عندما كانوا في السن المناسبة لذلك ، وكانوا يتستّرون على خوفها من الليل ونومها في حضن أخيها ديني خارقاً بذلك قانون الأمومة فكم أيقظت هذا الصبي المسكين في منتصف الليل جاذبة إياه مرتجفة هامسة بعصبية : « ديني . . . ديني . . . أتوني ثانية . »

فيسألها ناعساً :

- «وماهم هذه المرّة ؟ »

فتجيبه مذعورة :

- «أسود »

ثم تنفي بنفسها بين ذراعيه منكمشة راقسة متشنجة لمدة نصف ساعة تقريباً وهو يربّت عليها ويهدئها .

شبّت نان مسترجلة عنيفة خشنة لايتطرق إليها التعب ، تقاتل مع عصابة أخيها دني التي كانت على المحتجر القديم في الطريق مع صبيان الحل القادمين من المنطقة الفقيرة الواقعة فوق الطريق . ولهذا فقد رسخت صورتها في ذاكرة مايك أما رونية صغيرة بدينة قبيحة مسترجلة ، تقفز من صخرة إلى صخرة إلى صخرة ترشق الحجارة بطريقة حرقاء ، لكنها فعّالة ، تصرخ في الأعداء إهانات مميتة ، وفي فريقها صيحات التشجيع .

لم يستطع مايك تحديد السن الذي كفت عنده نان عن القتال ، بيد أنها أصبحت فيما بين الثانية عشرة والرابعة عشرة التقية الوحيدة في أسرة لم يعرف عنها التُقى . فقد غدت تشترك دائماً في القداس أو تعرج على الكنيسة في طريق عودتها من المدرسة لتشعل الشموع أو لتؤدي الصلوات التاسوعية . وخطر لمايك فيما بعد أن لجوءها إلى الكنيسة ليس إلا بديلاً عن لجوئها إلى حضن أخيها دني لأنها مازالت تعاني من مخاوف الليل فأصبحت تتعلق بالسبحة عندما تأتيها أشباح الليل بدلاً من تعلقها بأخيها .

وكم كان اكتشاف مايك لاهتداء نان به ممتعاً لأنه كان قد فقد إيمانه وهو أمر يشبه في مدينة كورك فقدان الفتاة الفضيلة بالتذبذب بين الحادثين من الجنس الآخر . وكانت نان تنتظره دائماً عند الباب في المساء ، وعندما تراه تبدأ بالقفز على السلم درجة درجة بكلتا قدميها ، ويداها ثابتتان على جانبيها ، وضفيرتها تلوح على ظهرها . فيسألها مداعباً :

— «كيف تسير الصلوات التاسوعية معك ، يانان ؟ »

فتجيب بصوت حاد خال من أي تعبير :

— «على مايرام : وأنت في طريقك . »

— «سآتي بهدوء . »

— «أنت تعتقد أنك لن تأتي . أما أنا فأعرف أكثر أنا مصلية عنيفة . »

ثم تتجاوز بقفزة جامدة أخرى .

— « لم لا تصلين من أجل السود يانان ؟ »

— «إنني أفعل ذلك ، فاطمئن . »

كان أخواها يخمنان عنها آلام الطفولة وغصتها ومع ذلك فقد ألقت بها المراهقة إلى رحمة الحياة ، لأن أمها ، رغم قصرها واكتنازها وكثرة تجوالها وهي مكتوفة اليدين مما يجعلها تبدو ككتلة من منحنيات ولفافات ، مازالت جميلة ، وكانت تبذل قصارى جهدها في إظهار احتقارها لقباحةنان مما حيرز وجها الذي لم ير في نان مايعيبها سوى تقاطيعها المهزوزة .

وكانت نان تصرخ كتلميذة جلفة عندما تحاول أمها نزع البدلة الخشنة والكنزة القذرة عنها لتلبسها ماتتصور أنه أكثر أنوثة :

— «لستُ جمالاً متفتحاً . »

فترد أمها بلهجة ازدراء وقد عقدت ذراعيها :

- «يعلم الله أنك لست كذلك . ومع هذا لأطاك بحاجة لإعلان قبحك . »
فتصرخ نان محملقة في وجهها :

«ولم لا أعلن عن ذلك . فأنا لاأريد أياً من رحالك العجائز القذرين . »

- «لاتقلقي يابنيتي . فلسوف يتركونك وحيدة . »
فترد نان عابسة :

- «ليكن . لايهمني . فأنا أريد أن أصبح راهبة . »

جعلها إحساسها هذا تعي ذاتياً صداقاتها مع أترابها من الفتيان الفتيات وخاصة التقيات منهن . وربما كان حولهن بعض الفتيان ولكنهم لم يأبهوا بها ، وكانت هي بدورها تحرص على تجنب التافهين حرصاً يجعل مجرد الإشارة إلى أي منهم سبباً كافياً لاكتئابها ونفورها ، فتبدو مخيفة ماكرة لاشكل لها وتنسلّ خارجة تسير حول البيت رافعة كتفيها إلى أذنيها وشعرها الأشقر المائل إلى الحمرة يلوح بطلاقة ، وعلى شفتها السفلى سيجارة تتراقص بحرية وربما تخلت دون أي سبب عن فتاة جميلة صادقتها سنوات وكفت عن ذكرها إلى الأبد . فاشتهرت بالبرود وعدم الوفاء؛ لكنها ، كما وصفها دبني لمايك بطريقته العجائزية الذكية ، كانت تختار صديقاتها الحقيقيات من عجائز النساء وحتّى المرضى منهن ، ذوات السبعين من العمر أو المشلولات وحتّى مع هؤلاء كانت أميل إلى الحسد والقسوة .

لم يعجب هذا السلوك أخاها دبني ولا أمها التي اعتبرته سلوكاً فظيعاً . بيد أن نان لم تأبه لرأييهما . لقد غدت عنيدة جداً بطريقة لاتناسب عمرها ولاجنسها كأنثى . مما جعلها تبدو جلفة أميلَ إلى الذكورة ، كما لو كان ذلك مظهر أنفسياً

من مظاهر قباحتها الجسمية . فلم يظهر عليها أي شيء من حصر البنات . وكانت تختال في مشيتها أثناء دخولها إلى الغرفة وخروجها منها تلوح بذراعيها كما يفعل الصبيان . حتى حديثها تغير فأصبح شبيهاً بحديث النساء الكبيرات لم يكن حديثها بليداً غبياً — فهي أذكى من أن تكون غبية — ولكنه كان مربوطاً على مفتاح واحد — معقوداً على استخدام العبارة المحلية — خالياً من سمة التمييز بين الاندفاع والملل الموجودة في حديث الشباب . فديبي ومايك مثلاً يمكن أن يضجرا من بعضهما ، ولكن سرعان ما تقدح في ذهنهما فكرة فيندفعان إلى الشارع يسيران ويتناقشان حول هذه الفكرة .

أما والدها فقد خاب أمله فيها مرة عندما رفضت دخول الكلية . وعندما انخرطت في ميدان العمل كان ذلك في محل لبيع الملابس ، وهي مهنة غريبة على فتاة ليس عندها من الملابس أي تصور سوى البنطال والكنزة .

— ٢ —

وذات ليلة حدث ما كهرب مايك ، وكان ذلك الحدث في حياته كمشهد تحويلي في مسرحية إيمائية أكثر من أي حدث آخر . ولكنه أدرك فيما بعد أن الأمر لم يكن كذلك . فكل ما في الأمر هو أنه لم يكن يلاحظ ما يطرأ على نان من تطورات لأنه ألفها وقبلها كما هي ، تماماً كما يحدث مع كل الذين يألفهم المرء ويعايشهم باستمرار ، وأن التغيير الذي طرأ عليها جاء تدريجياً دون أن يلاحظ حتى فرض نفسه في ساحة وعيه على شكل صدمة .

حدث ذلك عندما كان ديبي في الطابق العلوي في حين كان مايك ونان

في الطابق السفلي يتجادلان كالمعتاد . لم يكن مايك ذا ثقافة رسمية بل كان قارئاً جيداً . وكان لايستسيغ ذوق نان الأدبي ولايطيقه لأنها تقتبسه من معارفها المسنين والمرضى الذين لاتتجاوز ثقافتهن الروايات الشعبية والسير . وقد هزئ بها كعادته في تلك الجلسة ، وغضبت منه كعادتها أيضاً وقالت مقطبة الجبين :

— « إنك متفوق لعين يامايك كورتني . »

ونهضت إلى خزانة الكتب المصنوعة من خشب الماهوني والتي كانت تفخر بها أمها كقطعة أثاث فاخرة جميلة ، تبحث عن الكتاب الذي كانا يناقشانه . فنهض مايك ضاحكاً ووقف جانبها ولف ذراعه حول ذراعيها كما يفعل كل مرة ؛ فأساءت نان فهم هذه الحركة وأسندت ظهرها على كتفه وعرضت ثغرها ليقبلها . وفي تلك اللحظة فقط أدرك مايك أنها قد تحولت إلى فتاة ذات جمال مذهل . لم يقبلها ، بل أسقط ذراعه وحملق فيها لايصدق مايرى . فكشرت في وجهه تكشيرة ماكرة وتابعت بحثها عن الكتاب .

لم يستطع مايك طيلة ذلك المساء أن يرفع نظره عنها . وشعر الآن أنه قادر على على تحليل أسباب ذلك التطور بسهولة فلقد تذكر أنها أصيبت بنوع من الحمى خرجت إثرهـــا مبيضّة البشرة نحيلة الجسم . ثم بدت وكأنها انطلقت طولاً ، وهاهو الآن يرى وجهها قد استطال قليلاً أثناء مرضها وبدأت تلك الكتل المقيتة في تقاطيعها تنزلق إلى المواضع المناسبة بحيث خلقت تناسقاً وشكلت بنية متكاملة لم يعد المرض ولا السن بقادرين على تحطيمها . ولم يكن جمالها بأية حال يشبه جمال أمها المدوّر الناعم المتناسق بشكل ظاهر ، بل كان ترجمة لذكورة

والدها مشدوداً مفتولاً أميل إلى القسوة ، وقد أكدت نان هذه المسحة عامدةً بالطريقة التي كانت تربط فيها شعرها فتجعله عقدة مشدودة إلى الوراء، كاشفة بذلك أذنيها الكبيرتين قليلاً . وبدأ ذلك التحول يؤثر في مشيتها إذ لم تعد تختال في الغرفة ملوحة ذراعيها كرقيب أول ، وبالوقت ذاته لم تكن قد تعلمت بعد كيف تخطر برشاقة ، إذ بدت كأنها تنزلق انزلاقاً ، فكانت تدخل الغرفة مجانبة كأنها تخشى مواجهة زائر أو إدارة ظهرها له . ثم بدأ مايك يتأمل ثانية بدهشة و عجب قوة العادة التي تجعلنا نعيش مع الناس زمناً طويلاً نعيوب وفضائل تخفى عن كل العيون إلا عن عيوننا نحن .

كان مايك منذ سنة على صلة وثيقة « بصنداي ول » ، وكان سيتزوجها في الوقت المناسب . وكان مايك من النوع الذي يسيطر على الظروف بتبسيطها وإخضاعها «للروتين» المطعم ذاته ، الطاولة ذاتها ، النادلة ذاتها ، والطبق ذاته — مما يمكنه من الاستمرار في أفكاره الخاصة . ولكن إذا ماحدث مايفسد عليه الروتين كان ذلك بالنسبة إليه اضطراباً في الطبيعة ذاتها ، حتى مطعمه يغدو عبئاً عليه ولا يعود يعرف ماذا يفعل في أمسياته وعطل نهاية الأسبوع . لذلك كان انقلاب نان إلى فتاة جميلة صدمة شبيهة في أثرها عليه بنوبات الطبيعية التي تعكر «الروتين» الذي ألفه . فتحلى عن فتاة صنداي ول تدريجياً دون إبداء أي سبب أو اعتذار وبدأ يتردد أكثر فأكثر على آل «رايان» حيث كان يشعر بأن أحداً لايرحب به ترحيباً خاصاً سوى دبني — وأحياناً على الأقل — نان ذاتها .

كان لنان معجبون كثر سوى مايك . وكان أبوها السيد رايان ، ذو القامة

الطويلة والرأس الأصلع والتقاطيع الشبيهة بتقاطيع القرد ، وذو الطبيعة الطيبة المدهشة والجعجعة الكثيرة ، يستمتع بهذا الاعجاب كبرهان على أن العقلاء من الرجال لاينفرون بسبب تقاطيع الفتاة — مسكين هو ، إنه لم يلحظ بعد أي تغير طرأ على ابنته أما السيدة رايان فلم تكن مسرورة بذلك ، إذ كان اهتمامها منصباً على أولادها أكثر من بنتها ، ولكنهم لم يحضروا معهم إلى البيت شباباً جذابين يندفعون لمغازلتها ؛ فكانت نان تنهج ابتهاجاً شريراً لإبقاء الشباب بعيدين هكذا عن أمها لقد كشف الجدال ما فشلت القباحة في كشفه — كشف عن نفور من أمها ، نفور بلغ حداً لم يتقبله ذوق مايك ؛ إذ كان يرى ذلك النفور أحياناً يتمثل في ردة إلى حالة متبلدة ثقيلة غبية من حالات طفولتها ، وأحياناًأيراها تتمثل في شرارة من الذكاء مشحونة بالحقد . وكانت نان تعوض عن هذا النفور بتقديرها الزائد ، في نظر مايك ، لأبيها ؛ فقد كانت أساريرها تنفرج ووجهها يضيء كلما دخل أبوها الغرفة متبهجاً مجعجعاً .

كفت نان عن ارتداء البنطال الصبياني الخشن الذي كانت تفضله . ولم يكن ذلك في نظر مايك تحولاً نحو الأفضل . كما أصبح لديها هوس في الثياب الجيدة دون أن تفهم معنى لتلك الثياب ، وبدأت تستعمل المساحيق التجميلية وأحمر الشفاه بأسلوب بنات الثانية عشر من العمر المبالغ به والمنافي للذوق .

وإن كان مايك فقط لايعجب بذوق نان في اللباس فإنه كان يكره ذوقها في الرجال . فالذي كان يضجر ديني كان يفقد مايك صوابه . وكان مايك يتجادل دائماً مع نان حول هذا الموضوع بنفس الطريقة التي يتجادلان فيها حول الكتب . وأحياناً كان يسخر من المعجبين بها في وجهها وذلك بتقليدهم ومن بين المعجبين بها

المحامي جوليونز ، وهو شاب رقيق أسود الشعر ذو عينين مائلتين قليلاً كحبتي لوز ، جمع بين العلم في الخمور والكاثوليكية العقلانية ، وشاب آخر اسمه « متهيلي » ، - وهو تاجر زبدة خسيث ، يملك قارباً كثير الثرثرة حول الويسكي والنساء . وكلاهما يستطيع الجدال أكثر من نصف ساعة كاملة عن « موديل» خاص لسيارة أو عن فندق في دبلن دون أن يتفوها بكلمة ذات معنى في نظر مايك . وكان واضحاً تماماً أن ليونز يحتقر هيلي ويعتبره ثرثاراً مهذاراً ، وهيلي يحتقر ليونز ويعتبره دجالاً ، في حين يحتقر الاثنان مايك ويعتقدان أنه غريب الأطوار ، وكلما حاول بحث موضوع ديني أو سياسي معهما فإنهما يصغيان إليه بطريقة تثير غضبه فيقول هيلي مثلاً بضحكته الخبيثة :

- « إنني أقف مع مايك لأحمي نفسي من يوم تمحر فيه الثورة . »

ويقول ليونز مطوقاً مايك بذراعه متظاهراً بمناصرته :

- «لالن يكون لمايك علاقة بالثورات . »

وفان ذاتها لم يكن لديها اعتراض على تودد مايك إليها ، فهي مازالت تحت تأثير افتتانها الطفولي به ، ومجرد إطلاق العنان لهذا الافتتان كان يرضي غرورها . كانت بالنسبة إليه رفيقة رائعة نشيطة ذكية ، تذهب معه في مشاوير طويلة فوق التلال وعبر الحقول إلى النهر ، وربما ينتهي بهما المطاف إلى مكان عام في جلانمير أو أو ايتل أيلاند . ومع ذلك فقد كانت توقفه فوراً عن المبالغة الشبيهة بأسلوب ليونز وهيلي ، إذ تقول ضاحكة :

- «أنا شريبة وسكي ، يامايك . وأنت لاتشتري ويسكي . »

وتتحدث ساعة عن كأس من البيرة ، وعندما يحاول مايك قلب حديثهما إلى حديث عاطفي تواجهه بواقعية صريحة تصدمه ، فتقول ضاحكة :

– «أتزوجك ؟ من مات وخلّف لك تركة ؟ »

فيسألها بهدوء رغم أنها تكون قد لسعته باحتقارها الطيب :

– «لم عليّ أن أملك ثروة ؟ »

فتجيبه ضاحكة :

– «حسناً . ربما تساعدك إن كنت تفكر بالزواج ، فبقدر ماأذكر لم يشغل أسرتنا أو يقلقها موضوع كموضوع الثروة . »

فيقول بلهجة ساخرة :

– «طبعاً ، إذا ماتزوجت جوليوتز ، فلن تقلقي . »

فتجيبه قائلة :

– «ذلك سبب وجيه في نظري . »

فيستمر مايك قائلاً وقد أحس كأنه صبي صغير ولكنه غير قادر على كبح نفسه :

– «سيارة فارهة ، ومسكن في سينت توماس أكونياس . وماذا تطلب الفتاة أكثر من ذلك ؟ »

فتسأله وقد وضعت مرفقيها على الطاولة ورمقته بنظرة خبيثة :

– «إنك تحتقر الذين يملكون سيارات ، أليس كذلك ؟ ألا تعتقد أن حصولك على سيارة سيساعدك ؟ »

إن اللهجة المادية الشبيهة بلهجة متوسطي العمر ربما تكون مدمرة جداً خصوصاً، إذا كانت مرتبطة بالمعامرة الرايانية . وهناك شيء آخر أزعج مايك رغم أنه لم يكن متأكداً من السبب . ذلك أنه كان يحب الظهور كرجل مجرب واسع الخبرة في الحياة ولكن نان كانت تصدمه أحياناً صدمة قاسية . لقد كان فيها على مايبدو جذور من حب المادة غريبة ، ولم يكن يصدق أنها تعني ذلك حقاً ، ولكنها كانت تلهبه أحياناً بعنف مفاجئ أو جلافة لاتصدر عن فتاة عادية .

ففي إحدى الأمسيات عندما كانا يسيران معاً في لي‌فيلدز لاحظ فيها شيئاً من التغير . فقد كانت وفتاة أخرى تقضيان بضعة أيام مع ليونز وهيلي في تمليفاريف ولم تشأذكر ذلك ، وشعر أن شيئاً ما قد خيّب أملها في تلك الفترة . إذ كانت مختلفة المزاج مكتئبة عاطفية منفعلة . فخلعت حذاءها وجوربيها وجلست على حافة النهر عاقدة يديها بين ركبتيها محملقة في‌الغابة على‌الضفة الثانية للنهر . ثم قالت وهي تحرك قدميها في مياه النهر :

«إنك تفكر كثيراً في متوجو . لم لا تحزن عليهما ؟ »

فكرر مندهشاً جداً حتى انفجر ضاحكاً :

– «أحزن عليهما ؟ ! . . . »

فاستدارت نحوه واستقرت عيناها العسليتان عليه ببراءة غريبة . وقالت :

– «لو لم تكن محباً للجدال متوتراً لقلت لك صلّ من أجلهما . »

فتساءل ضاحكاً :

– « لم أصلي ؟ ألتزداد أرباحهما أكثر ؟ ! »

فقالت :

– «ليست أرباحهما بذات نفع كبير لهما . فقد أصابهما الضجر ولهذا

فهما يحباني . . . »

ثم أضافت ضاحكة بطريقتها الحماسية :

— «انتبه . أنا أحب المال ، يامايك كورتني . إنّ أحب الملابس الثمينة والطعام الفاخر والخمور التي أستطيع لفظ أسمائها ، ولكنهما لايفهماني .ففتاة نشأت نشأتي تحتاج إلى أكثر من ذلك ليصبح بالامكان فهمها واستيعابها .»

فسأل مايك :

— «وماالذي تريدينه ؟ »

فتساءلت بجدية مفاجئة :

— «لم لا تذهب وتفعل شيئاً ؟ »

فأجاب هازاً كتفيه :

— «ماذا ؟ »

فسألت ملوحة بيديها :

— «ماذا وماالذي يعنيني ؟ فأنا لاأعرف حتى ماالذي يعنيك . فأنا لاأخشى الفشل ، بل أخشى الغوص في الطين دون الاهتمام بشيء . انظر إلى والدي ! إنه لامع . وإن كنت لاترى ذلك ، ومع هذا فهو غائص في الطين . وهو يريد الآن من أولاده أن يكتشفوا السر الذي يكمن في ذلك وأن يفعلوا مالم يستطع هو فعله . ذلك لايروق لي . »

فوافقها مايك مستغرقاً في التفكير مشعلاً سيجارته مجيباً نفسه أكثر مما أجابها هي قائلاً :

— «نعم . أفهم ماتعنين . ربما لاأكون طموحاً . فلم أشعر بحياتي أني بحاجة

إلى الطموح . ولكني أتصور أنه باستطاعتي أن أكون طموحاً من أجل شخص آخر . وعلي أن أخرج من كورك ، ربما إلى دبلن . فلا يوجد هنا ما يوافق اتجاهي . »

فقالت راضية :

– «دبلن تناسبني تماماً . فربما تسير أموري مع أمي بشكل أفضل إذا ما كنت بعيدة عنها . »

لم يقل شيئاً لبضع لحظات ، في حين استمرت نان ترشق الماء بقدميها بابتهاج. ثم سألها :

– «أتلك هي صفقة إذن »

فقالت ملتفتة إليه بعينيها الواسعتين الناعمتين :

«أوه . نعم . تلك صفقة . ألا تعلم أني كنت دائماً مولعة بك ؟ »

أحدث هذا العهد بينهما تغييراً كبيراً في مايك . إذ كان كما ذكرت قبل قليل أسير العادة ؛ كان رجلاً يعيش بالقرائن . فهو في الواقع يعرف المدينة بطريقة لا يعرفها فيها إلا القليل منا . يعرف زواياها الممتعة وشخصياتها الشاذة . ففكرة الانتقال إلى مكان آخر ليس فيه قرائن قط تشكل صدمة له أكثر من أي فرد فينا . ولكنها ، رغم ذلك ، تجعله أحياناً تائه المشاعر ، وأحياناً أخرى تعيده إلى بهجة الطفولة واستثاراتها كما لو أن الرحلة التي يهيىء نفسه للقيام بها رحلة خطيرة لن يعود منها . فيضيء وجهه جاذبية وبراءة وطيشاً عندما ينظر للأمر من هذه الزاوية . فنان كانت تنجذب إليه دائماً أما الآن فهي معجبة به ومحبة له .

ومع ذلك لم تنقطع عن خروجها مع ظريفيها ، وظلت بشكل خاص على علاقة ودية بليونز الذي كان في الواقع مغرماً بها ، وكان يعتقد أنها لم تكن جادة

في موضوع زواجها من مايك . وكان ليونر ، كما قالت نان ، إنساناً لطيفاً حقاً ، وقد صدم بفكرة أن فتاة رائعة الجمال مثل نان ستقوم بالطبخ والغسيل وتعيش على دخل موظف بسيط مثل مايك . فذهب إلى والدها وشرح له بصبر كيف أن مثل هذا الزواج يعني فناء إجتماعياً بالنسبة إلى نان . وكان سيذهب إلى مايك ذاته ويفهمه هذه الحقيقة لولا أن منعته نان من ذلك واحتج لدى نان نفسها قائلاً :

— «ولكنه لايستطيع فعل ذلك يانان . مايك إنسان رقيق ، لايمكن أن يقدم على تحطيمك . »

فقالت نان مقهقهة واضعة رأسها على صدر ليونر :

— «إنه لايحب الجحيم . فلسوف يرسلني إلى الشوارع ليبقى هو في متاعبه .»

إن مثل هذه الخيانات الصغيرة لم تقلق مايك أبداً . فهو خال من الغيرة تقريباً . بل كان يتسلى بكذباتها ومراوغاتها بين الحين والحين .، وكان يتسلى أكثر بنوبات الضمير التي تنتابها بعد ذلك .

وإذا كان مايك لم يشمئز من هذا الأمر فإن السيدة رايان قد اشمئزت نيابة عنه وإن كان اشمئزازها من كياسته أكبر فهي امرأة فيها من الأنوثة مايجعلها تعلم أنه كان من الممكن أن تفعل الشيء ذاته وتدرك أنها تستحق التقويم إن فعلت ذلك . فما من رجل يقف ضد المساواة بين الجنسين كما تقف امرأة كاملةالأنوثة.

أما الذي أغضب مايك فهو والد نان رغم شعوره بأن غضبه لم يكن له مبرر واضح . لقد صعق توم‌رايان (والدنان) عندما رثى له ليونر قرار نان ووصفه بأنه لايقل عن قرار بالانتحار ، لأن السيد رايان لم يسافر في حياته إلى أي مكان

وربما كان ذلك ناجماً عن عدم اختلاطه بالمجتمع . فسأله العجوز مقطب الحاجبين :

– « وهل تعتقد أن الأمر سيصل إلى هذا الحد ياجو ؟ »

فأجابه جو متوسلاً رافعاً سبابته محذراً :

– «فكر في الأمر بنفسك . من سيقبلهما . يمكنهما المجيء إلى بيتي دائماً، ولكني لست كل الناس . فهل تعتقد أنهما سيدعيان إلى بيت هيلي ؟ سيقطهما «مت هيلي » حتماً في اللحظة التي يتزوجان بها . وأنا لا ألومه . إنها لعبة . لنعترف ولكن علينا أن نلعبها . حتى أنا عليّ أن ألعبها . واهتمامي الوحيد ، كما تعلم ، هو الفلسفة .

وما أن حل الغروب حتى كان توم رايان قد أقنع نفسه بأن مايك لن يثري قط ، وماهو إلا مغامر . ولم يقتنع كذلك بفكرة دبلن . وأراد أن يعرف ماذا يريد مايك أن يفعل بعد ذلك ؛ هل سيأخذ قسطاً من الراحة ؟ فهناك امتحانات عليه تقديمها ليتأكد من فرص النجاح والترفيع . سيرتب توم الأمر ويقوم بتدريبه بنفسه .

تلقى مايك موقف السيد رايان بادئ الأمر بالابتسام والصبر ؛ ثم بالسخرية ، وهي نقطة ضعف فيه يلجأ إليها دائماً عندما يضطر إلى التراجع إلى المواقف الدفاعية أما السيد رايان الذي لم يكن أقدر من طفل على فهم السخرية فقد حك رأسه الأصلع بغضب وغادر الغرفة هائجاً . ولو ضرب مايك السيد رايان على رأسه كما تفعل زوجته عندما يثير أعصابها لفهم أن مايك مافعل ذلك إلا ليهدئ مشاعره المتوترة ولأحبه أكثر بيد أن السخرية كانت بالنسبة له ضرب من الصمت واللامبالاة يؤذيه جداً .

وذات ليلة عندما كان السيد توم رايان يزمجر ضد مايك ويتمتم بعبارات لم يكن يرضاها هو ذاته قالت نان لمايك :

– «ليتك لم تتكلم مع والدي بذلك الأسلوب .»

فرد متثاقلاً :

«ليت والدك يكف عن تنظيم حياتي نيابة عني .»

فأجابته :

– «إنما يفعل ذلك تلطفاً بك .»

فرد مايك بجمود :

– «لم يخطر ببالي أنه قصد غير ذلك ولكن ليته يفهم أني سأتزوجك أنت لاهو .»

فأجابته غاضبة :

– «لست متأكدة حتى من ذلك يامايك . »

فأجابها عاتباً :

– «أحقاً يانان ؟ أتريدين والدك العجوز أن ينحيني جانباً ؟ »

نهضت نان وسارت باتجاه الموقد ، وكانت ، كما لاحظ مايك ، كلما فقدت أعصابها فقدت السيطرة على جمالها ، فقطبت جبينها وحنت رأسها وأخذت تذرع الغرفة بخطى ثقيلة كخطى حارس ، نهضت وقالت :

– «ليس الأمر كذلك فحسب ، بل لقد انتهينا منه ولابد من إخطارك على

أية حال . ويعلم الله أني فكرت في الأمر ملياً ، فتبين لي أن أني لا أستطيع الزواج منك .»

قالت ذلك بلهجة أعادت مايك إلى تسامحه وذاته المعقولة . فسأل بلطف :

– « ولم لا ؟ »

فردت :

– «لأني خائفة مذعورة ، إن كنت تريد أن تعرف . »

ثم أطرقت ناظرة إليه وقد بدا عليها الذعر .

– «من الزواج ؟ »

– «ومن الزواج كذلك . »

فسأل ملاحظاً تحفظها :

– «ومني أيضاً ؟ »

فأجابت منفجرة :

– «أوه ! ! من الزواج ومنك ومن نفسي . ومن نفسي أكثر من كل شيء .»

فسألها بسخرية عاطفية :

– «خائفة من أن تتمردي ؟ »

فهمست ضامة قبضتيها مُضيِّقَةً عينيها متجهمة الوجه كالعجوز :

– «أتظن أني لاأفعلها . أنت لاتفهمني يامايك كورتني أبداً . »ثم أضافت قائلة بشيء من التبجح الصبياني مما جعلها تبدو ثانية « حسن صبي » الصغيرة التي كان يعرفها مايك أيام الطفولة :

– «إنك لاتعرف حتى الأمور التي أقدر عليها . أنت تخطئ فهمي كثيراً ، وأعلم أنك مخطئ دائماً . »

عالج مايك المشهد بخفة ومرح كما لو كان مجرد خلاف من خلافاتهما المعتادة . ولكنه عندما عاد إلى البيت أحس بالانزعاج والأذى . وكان جلياً أن في شخصيتها جانباً لم يفهمه . وهو من النوع الذي يرغب في فهم كل شيء ، على الأقل لكي يتمكن من نسيانه والاستمرار في أفكاره الخاصة ، حتى وهو يسير في شارع « هل ستريت » ، المألوف بمصابيحه الغازية المعلقة تجاه صفحة سماء الليل ، يبدو وكأنه يسير على طريق بلا قرائن . لقد أدرك أن نان لم تكن سعيدة ، وشعر بالوقت ذاته ألا علاقة لتعاستها بموضوع خصامهما . فتعاستها هذه هي التي دفعتها في المقام الأول إلى ذراعيه ، والآن يبدو أن الريح ذاتها هي التي تدفعها بعيداً عنه . لقد اتصف بالكياسة الفائقة مما جعلها تنقلب إليه أساساً لأنها كانت ترى الأمور من خلال ليونز وهيلي . أما الآن فإنه يشعر ألا علاقة لتعاستها بهما أيضاً . كانت يائسة من نفسها أكثر مما هي يائسة منهما . لقد خطر له بأنها ربما تكون قد أغويت بنظرات ليونز ودماثته . فهي من الفتيات العاطفيات اللائي يندفعن إلى حماقة سرعان مايعدن عنها بقرف واحتقار للذات . ومجرد احتمال كون هذا السبب هو الذي دفعها إلى تصرفها أثار في مايك عاطفة رقيقة دفعته لاتخاذ إجراء وقائي : فلم يأو إلى فراشه حتى كتب لها رسالة تتدفق عاطفة واعتذاراً عن وقاحته مع والدها ووعوداً بتقدير مشاعرها أكثر في المستقبل . ثم وضع الرسالة في البريد .

تلقى جواباً قصيراً على رسالته سلّم في بيته أثناء غيابه ووجوده في عمله .

ولم تشر نان في جوابها إلى رسالته أبداً ، بل أبلغته بأنها ستتزوج ليونز .

غادر البيت (بعد قراءة الجواب) والتقى بديني وهو في طريقه إليه . ولاحظ من هيئته المكتئبة بأنه علم بالأمر كله . فسارا معاً في أحد مشاويرهما المعتادة في الريف ، ولكنهمالم ينبسابيست شفة حتى جلسا في حانة ريفية يشربان البيرة عندما بدأ مايك يتحدث عن انصرام حبل المودة بينه وبين نان .

كان ديني منزعجاً حداً بحيث كان جلفاً في حديثه واستطاع مايك أن يسمع من خلال جلافته هذه أصوات آل رايان وهم يبحثون موضوعه . فهم في الواقع لم يفكروا فيه كزوج لنان ولكنهم كانوا على استعداد لتحمله على حسابها وفي الوقت ذاته لم يكن في أذهانهم سوى أن نان لم تكن تأبه بليونز وإنما اتخذت قرار الزواج منه في حالة من اليأس دفعها إليها مايك . ومن الواضح لديهم أنها كانت غلطة مايك . فقال مايك لديني بشكل منطقي :

ـ «لاأستطيع في الواقع أن أتصور ماذا جنيت . فوالدك هو الذي بدأ يصدر التعليمات ويلقي الأوامر . وكنت أنا وقحاً معه . أنا أعرف ذلك ، ولكني أبديت أسفي لنان عما بدر مني . »

فأجاب ديني قائلاً :

ـ «أوه . العجوز يأمرنا جميعاً ، وكلنا وقحون معه . ليس الأمر كذلك فرد مايك بإصرار .

ـ «إذن ليس للأمر علاقة بي »

فأجاب ديني غير مقتنع بكلام مايك .

— «ربما . ولكن مهما يكن الأمر فإن الضرر قد حصل . . وأنت تعرف عناد نان عندما تدخل رأسها فكرة ما .»

فتساءل مايك :

— «ألا ترى أن من واجبي مقابلتها والاستفسار منها بالذات ؟ »

فقال ديني ناظراً في وجه مايك مباشرة لأول مرة :

— «لاأرى ذلك . لاأظن أنها ستتزوجك أيها العجوز لست متأكداً تماماً بيد أن ذلك خير لك . وأنت تعلم كم أنا مولع بها ، ولكنها فتاة غريبة الأطوار ، وأعتقد أن زواجك منها سيعود عليك بالضرر والأذى أكثر مما أصاب قلبك الآن.»

أدرك مايك بأن ديني لأسباب معينة كان ينصحه بالتخلي عن فكرة الزواج من نان ، ووجد نفسه في موقف يتطلب منه ذلك . وشاءت سخرية الأحداث المألوفة أن عرضت عليه الوظيفة التي كان يسعى إليها في دبلن إرضاء لنان ، وكان عليه أن يغادر إلى دبلن في نهاية الشهر .

بدا هذا السفر الآن خير عزاء لعقله المضطرب في حين كان يبدو قبل ذلك انقطاعاً كبيراً عن ماضيه . ورغم افتقاده لأصدقاء حميمين وأمكنة مألوفة أكثر من معظم الناس ، فقد كان من النمط الذي يتلاءم مع أي تجديد ، فسرعانماانتهى به الأمر إلى أن يستغرب كيف استطاع البقاء في كورك كل تلك المدة . وفي غضون اثني عشر شهراً التقى بفتاة جميلة اسمها ايليش وتزوجها ومع أن أهل (كوورك) محدودين فقد اعتقدت (إيليش) أن مالم يحدث بين (كلاسنيفين) (وتيرينور) لم يحدث أبداً ، وعندما كان مايك يحدثها عن كورك كانت عيناها تلمعان فقط .

هكذا خبت مشاهد كورك وشخصياتها في ذهن مايك تماماً بحيث صدم مرّة عندما التقى في يوم من الأيام بديني في شارع (جرافتون ستريت) حيث كان ديني في طريقه لتسلم وظيفته الأولى في انكلترا ، فدعاه مايك فوراً إلى بيته . وقبل أن يغادر المدينة احتفلا بعودة اتحادهما في الحانة المفضلة عند مايك في أحد أطراف شارع جرافتون ستريت . وعندها سأله السؤال الذي قفز إلى ذهنه في اللحظة التي لمح فيها وجه ديني :

— «كيف نان ؟ »

فتساءل ديني بدهشته اللطيفة المألوفة :

— «أوه ! ! ألم تسمع عنها شيئاً ؟ لقد دخلت الدير .»

فكرر مايك مستغرباً :

— «دخلت الدير ؟ ! »

فقال ديني :

— «نعم . لقد اعتادت بالطبع أن تتحدث عن ذلك مذ كانت طفلة ،ولكنا لم نأبه بحديثها آنذاك . فكان دخولها الدير مفاجأة لنا . »

ثم أردف قائلاً بجفاف :

— «وأتصور أنها فاجأت الدير أكثر . »

فقال مايك مندهشاً :

— «اكراماً لله ! ! وذلك الذي ارتبطت به — ليونز »

فقال ديني مشمئزاً :

– «تركته في غضون شهرين . فلم أعتقد يوماً أنها كانت جادة في ارتباطها به . ياله من أبله محكوم عليه بالهلاك . »

تابع مايك شربه . وفجأة أحس بالارتباك والتوتر وبعد دقائق سأل دبني متظاهراً بالابتسام :

– «ألا تعتقد أني لو تمسكت بها لكانت قد غيرت رأيها ؟ »

فأجاب دبني بحصافة :

– «ربما . ومع ذلك لست متأكداً أن الأمر سيكون في صالحك »

وأضاف قائلاً بلطف :

– «فالحقيقة هي أن نان لاتصلح للزواج . »

فقال مايك :

– «ربما . »

ولكنه لم يؤمن بهذا لحظة واحدة ، بل كان متأكداً بأن نان صالحة للزواج ، وأن ماحال بينها وبين الزواج ليس إلا تلك التعاسة الكامنة في أعماقها والتي وحّدتْ بيه وبينها ثم فرقتهما ، غير أنه لايعلم لتلك التعاسة سبباً ، ورأى أن دبني ليس أقل منه جهلاً في هذا الموضوع .

أحيا هذا اللقاء الصورة كلها في ذهنه ، وصارت تراوده من حين إلى حين في السنوات القليلة التالية وتؤرقه . لم يكن تعيساً بزواجه – إذ يخطئُ الرجل خطأً فادحاً مع نفسه ويظلمها إن لم يكن سعيداً مع فتاة مثل إيليش - ولكنه كان أحياناً بعدأن يقبل زوجته عندالباب ويرل مترنحاً في الشارع الحديث القبيح نحو البحر يتذكر

نهر كورك وهضابها والفتاة التي لم تكن تجد متعة في الأمور البسيطة والتي تتخذ قراراتها بوحي من عذاب داخلي .

وأخيراً ، بعد زمن طويل ، وجد نفسه وحيداً في كورك يرتب أشياءه بعد موت والده ، آخر أقربائه هناك ، ثم وجد نفسه يغوص فجأة في عالم طفولته وشبابه يجوب كالشبح شوارع كورك وينتقل من حانة إلى حانة ، ويطوف من صديق إلى صديق باعثاً في ذهنه أشباحاً أخرى وقد انتابته حالة اختلط فيها الاكتئاب بالبهجة . فسار إلى (بلاك بول) وإلى (كولدنز) كلين فوجد بركة الطاحون الكبيرة قد جفت تماماً ، وجلس على الحافة يستعيد ذكرى أيام الشتاء عندما كان طفلاً وكانت البحيرة تعج بالمتزلجين وليالي الصيف عندما كانت تغص بالنجوم ، فغرق في ذكريات الماضي فهو سهل الاندماج والانصهار في المألوف مما جعله سريع التأثر يشعر بالتغيير .

ثم قام بزيارة لآل رايان فوجد السيدة رايان مازالت جميلة متناسقة القوام كما كانت أبداً رغم أنها كانت تئن حزناً على رحيل الأولاد وعلى خيبة أملها في نان وفي بلاهة زوجها المتزايدة .

وعندما ودعته إلى الباب عقدت ذراعيها على صدرها وأسندت ظهرها إلى عضادة الباب ، وسألت مايك عاتبة :

— «ألا تذهب يامايك لزيارتها ؟ »

فتساءل مايك :

— «نان ؟ ألا تظنين أنها ستنزعج ؟

فأجابته وقد هزت كتفيها :

– «ولم تنزعج يافتى ؟ من المؤكد أنها تتحرق لشخص تتحدث معه ! ! مايك أيها الفتى ! ! لم أكن يوماً ضد الدين ، ولكن ليغفر الله لي ليست حياتها حياة طبيعية أبداً . فأنا لاأقدر على تحملها أسبوعاً واحداً . أولئك العجائز الشمطاوات ! »

تصور مايك موقف السيدة رايان الحقيقي من أية رهبنة منظمة تنظيماً حسناً ، فقرر أن الله لن يؤاخذها كثيراً على كلامها ، وصمم أن يقوم بزيارة لنان . وكان الدير يقع على تل شديد الانحدار خارج المدينة ويطل إطلالة واسعة على الوادي من مرجته الأمامية . وكان يتوقع تغيراً في نان ولكن مظهرها في بهو الدير أذعره . فلقد أعطاها الخمار الكتاني الأبيض والحجاب الأسود ملامح صورة ألمانية نافرة نحتت في القرن الخامس عشر . كما أقنعته رمشات عينيها العسليتين الكبيرتين بالفكرة التي كانت تتشكل في ذهنه ببطء يامايك عبر السنين .

وما أن التقيا حتى قالت له مقهقهة بشكل خافت :

– «أليس مريعاً ألاّ أستطيع تقبيلك ؟ أظنني أستطيع يامايك ولكن قسيسنا العجوز يعتقد أني الراهبة الجديدة التي مازال يسمع عنها طيلة حياته ، فكنت أنا الأولى التي صادفها . »

ثم قالت وهي تلقي نظرة خاطفة خائفة على الصور المقدسة المعلقة على الجدار :

– «هيا بنا إلى الحديقة حيث نستطيع التحدث . فهذا المكان يجعلك تشعر بالذعر . فأنا أشغل نفسي بها طيلة الوقت لأتخلص من ذلك القلب المقدس » ؛ إنه بافاري بالطبع ، وهم يحبونه كثيراً .

اندفعت أمامه إلى المرج الأمامي متابعة ثرثرتها مطأطأة رأسها . وأدرك مايك من ارتجاج صوتها وأسلوبها أنها كانت مسرورة برؤيته بقدر ماكان مسروراً برؤيتها . قادته إلى مقعد من مقاعد الحديقة خلف سياج يحجبهما عن الدير ، ثم أمسكت بيده بحماس ، وقالت :

ـ «الآن قل لي كل شيء عنك . سمعت أنك تزوجت فتاة رائعة الجمال . لقد كانت زميلة إحدى الأخوات في المدرسة . تقول عنها إنها قديسة . .

ألم تردك إلى الدين بعد ؟ »

فسألها بابتسامة شاحبة :

ـ «وهل يبدو عليّ أنها فعلت ؟ »

فأجابته بقهقهة :

ـ «لا فأنا أعرف طبعك الجدلي أينما كنت . ولكنك لست بحاجة إلى الاعتقاد بأنك ستفلت مني على أية حال . »

فقال لها :

ـ «أنت مصلية عنيفة . »

فانفجرت ضاحكة مبتهجة وقالت :

ـ «فعلاً أنا كذلك . أنا رهيبة في تعلقي بالصلاة . »

فسألها ساخراً :

ـ «حقاً ؟ ! فتاة أزلقت شابين في ـ كم ؟ شهر ؟ »

فقالت بجدية مفاجئة :

— «آه . ذلك أمر مختلف . ففي ذلك الوقت كانت هناك أمور أخرى في خطر . وأعتقد أن الله جاء أولاً . »

ثم نظرت إليه بخبث من زاوية عينها وأردفت :

— «أم تظنني أقول كلاماً فارغاً ؟ »

فسأل :

— «ألا تهذين ؟ ماذا يكون كلامك سوى ذلك ؟ »

فقالت :

— «لست أهذي في الواقع رغم أني أستغرب أحياناً كيف حدث هذا . »

ثم أضافت قائلة وقد هزت كتفيها هزة محزنة :

— «ولايعني هذا أني لست سعيدة هنا . ألا تعرف ذلك ؟ »

فقال بهدوء :

— «بلى . لقد ساورني الشك مرّة . »

فقالت ضاحكة :

— «لقد تغيرت ياماي ! ! »

لم يكن بحاجة لتقول له بأنها سعيدة ولم يكن بحاجة لأن تبرر ما فعلت . فلقد تيقن أن الفكرة التي كانت تتشكل في ذهنه طيلة السنة الأخيرة أو السنتين هي الفكرة الصحيحة . وأن ما حدث لها لم يكن فريداً من نوعه ولا غامضاً لا يفسر . فهو ما حدث لآخرين ولكن بطرق مختلفة . فوجود نقص ما — كالفقر أو الضعف الجنسي عند الرجال والفقر أو القبح عند النساء — يجعل الموهوبين بقدرة الابداع يبنون في نفوسهم عالماً ذاتياً غنياً ، وعندما يزول النقص وينتشر العالم الواقعي

أمامهم بكل مافيه من ثراء وجمال لا يستطيعون منحه قلوبهم كلها ، فيترنحون بين الأهداف بسبب عدم تأكدهم من حسن الاختيار ويشعرون بالعزلة وسط الجماهير ، وبعدم الرضى وسط الصخب والضحك ، وبالتعاسة حتى مع أولئك الذين يكنون لهم أفضل الحب . فيدعوهم عالمهم الداخلي إلى الوراء فيواجهون أحد اختيارين : إما أن يلبوا النداء ويعودوا وإما أن يموتوا .

حاول أن يشرح لها ذلك مدركاً افتقاره إلى القدرة على الاقناع ، ملاحظاً في الوقت ذاته أنها كانت ترقبه بذكاء ومتعة وكأنها لم تأخذ كلامه مأخذ الجد . وربما لم تحمل كلامه محمل الجد فعلا ، إذ من منا يستطيع الإحساس بالعالم الداخلي عند الآخر ، ناهيك عن وصفه ؟ مكثا هناك ساعة كاملة يصغيان لقرع أجراس الدير وهي تدعو أختاً أو أخرى . ورفض مايك البقاء ليشرب الشاي . فهو يعرف حفلات الشاي في الأديرة ولا يريد أن يفسد الانطباع الذي أحدثه لقاءهما في نفسه .

فقال لها مبتسماً وهما يتصافحان :

– صلي من أجلي . »

فأجابته بضحكة ساخرة :

– « وهل تظنني كففت يوماً عن الصلاة من أجلك ؟ »

ثم انطلق مسرع الخطى نازلا عن السلم الظليل إلى بوابة المسكن وقد انتابته حالة غريبة من الابتهاج مدركاً أنه مهما تغيرت المدينة فإن حباً قديماً سيستمر سالماً في عالم لا يستطيع اليأس أو النفور أن يمسه بسوء ، وسيظل هكذا حتى يموت المحبان .